МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

ПРИНЦИПИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ М. МАТІОС «МАМИ»

Виконала: студентка магістратури, 8.0354-у
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.01 Українська мова та література
освітньої програми Українська мова та література
_____ М. І. Козак
Керівник _____ С. О. Доброскок
Рецензент _____ В. М. Ніколаєнко

Запоріжжя

2025

2

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет: *філологічний*
Кафедра: *української літератури*
Освітній рівень: *магістр*
Спеціальність: *035 Філологія*
Спеціалізація: *035.01 Українська мова та література*
Освітня програма: *Українська мова та література*

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри української мови
_____ Н. В. Горбач
«25» жовтня 2024 р.

ЗАВДАННЯ
на кваліфікаційну роботу магістра
КОЗАК МАРІЇ ІВАНІВНІ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема роботи *«Принципи характеротворення жіночих образів у романі М. Матіос «Мами»*, керівник проєкту *Доброскок Світлана Олександрівна, к. філол. н.*, затверджені наказом ЗНУ від «13» березня 2025 р. № 396-с.

2. Строк подання студентом роботи: 08.12.2025

3. Вихідні дані до роботи: *Роман Марії Матіос «Мами». Літературознавчі праці Н. Білоус, О. Буряка, І. Насмінчук, Я. Голобородька, А. Ситченка та ін.*
4. Перелік питань, що їх належить розробити
    1. Феномен характеротворення в літературознавстві
        1.1 Поняття «характер», «образ», «персонаж» у літературознавстві
        1.2 Система засобів характеротворення художнього образу
        1.3 Принципи характеротворення
    2. Принципи характеротворення образів жінок М. Матіос
        2.1 Біографічний принцип змалювання характерів
        2.2. Гендерний підхід до моделювання системи образів
        2.3 Вплив національної травми на формування характеру героїнь
    3. Поетика характротворення жіночих образів у романі Марії Матіос «Мами»
        3.1 Портрет як засіб психологізації
        3.2 Використання засобів антифактивності
        3.3 Внутрішній монолог як засіб саморефлексії
        3.4 Номінативний код характеротворення
5. Перелік графічного матеріалу _____
6. Консультанти з роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються:

3

7. Дата видачі завдання: *05.12.2024*

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	*Доброскок С.О., доцент*	*05.12.2024*	*05.12.2024*
Розділ 1	*Доброскок С.О., доцент*	*17.03.2025*	*17.03.2025*
Розділ 2	*Доброскок С.О., доцент*	*26.05.2025*	*26.05.2025*
Розділ 3	*Доброскок С.О., доцент*	*26.08.2025*	*26.08.2025*
Висновки	*Доброскок С.О., доцент*	*02.10.2025*	*02.10.2025*

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітки
1.	*Пошук наукових джерел із теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії*	*грудень 2024 року – січень 2025 року*	*Виконано.*
2.	*Добір фактичного матеріалу*	*лютий 2025 року*	*Виконано.*
3.	*Написання вступу*	*березень 2025 року*	*Виконано.*
4.	*Написання першого розділу*	*квітень-травень 2025 року*	*Виконано.*
5.	*Написання другого розділу*	*червень-липень 2025 року*	*Виконано.*
6.	*Написання третього розділу*	*серпень-вересень 2025 року*	*Виконано.*
7.	*Формулювання висновків*	*жовтень 2025 року*	*Виконано.*
8.	*Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії*	*листопад 2025 року*	*Виконано.*
9.	*Захист*	*грудень 2025 року*	*Виконано.*

Студент _____ *М. І. Козак*
(підпис) (ініціали, прізвище)

Керівник _____ *С. О. Доброскок*
(підпис) (ініціали, прізвище)

Нормоконтроль пройдено.
Нормоконтролер _____ *О. А. Проценко*
(підпис) (ініціали, прізвище)

РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра «Принципи характеротворення жіночих образів у романі М. Матіос «Мами» містить 85 сторінок. Для виконання роботи опрацьовано 67 джерел.

Об'єкт дослідження: роман М. Матіос «Мами».

Предмет дослідження: принципи та засоби характеротворення жіночих образів у романі Марії Матіос «Мами».

Мета роботи: з'ясувати специфіку художньої презентації жіночих образів у романі Марії Матіос «Мами».

У ході реалізації мети було виконано такі **завдання:**

1) досліджено поняття «характер», «образ», «персонаж», «героїня»;
2) класифіковано засоби характеротворення художнього образу;
3) визначено принципи характеротворення у творах М. Матіос;
4) проаналізовано поетику характеротворення жіночих образів у романі «Мами» М. Матіос;
5) узагальнено результати дослідження.

Методи дослідження: загальнонаукові (аналіз, визначення, інтерпретація, опис, синтез) та літературознавчі (історико-літературний, порівняльно-типологічний, біографічний, психоаналітичний, семантичний).

Наукова новизна роботи полягає в спробі комплексного аналізу принципів характеротворення жіночих образів у романі Марії Матіос «Мами» в контексті розвитку сучасної української прози.

Сфера застосування. Отримані наукові результати можна використовувати під час підготовки та проведення спецкурсів і спецсемінарів з історії української літератури XXI століття, для написання курсових і кваліфікаційних робіт, а також на факультативних заняттях із української літератури в школах філологічного профілю.

Ключові слова: ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ, ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ, ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ, ПСИХОЛОГІЗМ, АНТИФАКТИВНІСТЬ.

ABSTRACT

The master's qualification work «The Principles of Characterisation of Female Characters in M. Matios's Novel «Mothers»» contains 85 pages. 67 sources were processed to complete the work.

The object of research: M. Matios's novel «Mothers.

The subject of research: principles and means of characterisation of female characters in Maria Matios's novel «Mothers».

The aim of research: to determine the specifics of the artistic presentation of female characters in Maria Matios's novel «Mothers».

The following **objectives** were realized:

1) the concepts of «character», «image», «character» were investigated;
2) the means of character formation of an artistic image were classified;
3) the principles of character formation in the works of M. Matios were determined;
4) the poetics of character formation of female images in the novel «Mothers» by M. Matios were analyzed;
5) the results of the study were summarized.

Research methods: general scientific (analysis, definition, interpretation, description, synthesis) and literary (historical-literary, comparative-typological, biographical, psychoanalytical, semantic).

The scientific novelty of the work lies in an attempt to comprehensively analyse the principles of character creation of female images in Maria Matios's novel «Mothers» in the context of the development of contemporary Ukrainian prose.

The sphere of application. The obtained scientific results can be used in the preparation and conduct of special courses and special seminars on the history of Ukrainian literature of the 21st century, for writing course and qualification papers, as well as in optional classes on Ukrainian literature in philological schools.

Key words: CHARACTER CREATION, ARTISTIC IMAGE, GENDER ASPECT, PSYCHOLOGISM, ANTI-FACTUALITY.

ЗМІСТ

ВСТУП..... 7

РОЗДІЛ 1 ФЕНОМЕН ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.. 11

1.1 Поняття «характер», «образ», «персонаж» у літературознавстві..... 11

1.2 Система засобів характеротворення художнього образу.....17

1.3 Принципи характеротворення.....23

РОЗДІЛ 2 ПРИНЦИПИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ ЖІНОК М. МАТІОС.....27

2.1 Біографічний принцип змалювання характерів..... 27

2.2 Гендерний підхід до моделювання системи образів..... 33

2.3 Вплив національної травми на формування характеру героїнь.....40

РОЗДІЛ 3 ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ М. МАТІОС «МАМИ»..... 51

3.1 Портрет як засіб психологізації.....51

3.2 Використання засобів антифактивності.....57

3.3 Внутрішній монолог як засіб саморефлексії..... 62

3.4 Номінативний код характеротворення.....68

ВИСНОВКИ.....76

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 79

ВСТУП

Актуальність теми. Повномасштабне військове вторгнення РФ в Україну кардинально змінило суспільне життя, систему цінностей і духовні орієнтири українців. У цих умовах література почала ще більше відігравати роль не лише мистецького явища, а й потужного інструмента осмислення національної ідентичності, колективного травматичного досвіду та внутрішньої сили народу. Звернення до жіночих образів у літературі набуває особливої ваги, адже саме жінка часто опиняється у центрі випробувань – як берегиня родини, продовжувачка традиції, свідок та учасниця історичних подій.

У ситуації війни особливого значення набуває художнє моделювання жіночого характеру, що поєднує універсальні теми материнства, любові, втрати, витривалості та здатності до внутрішнього оновлення. Осмислення цих аспектів у сучасній прозі допомагає формувати суспільну солідарність і підтримувати морально-психологічну стійкість.

Проблема моделювання характеру художнього образу особливо цікавила науковців, починаючи з 1960-х років, однак можна назвати лише окремих відомих українських літературознавців (Л. Новиченко, В. Фащенко, М. Жулинський, А. Погрібний), які займалися написанням наукових розвідок, що наближені до тематики цього дослідження. Проте, починаючи з 1980-х років та до сьогодні дослідження феномену характеротворення в літературознавстві набирає все більших обертів, оскільки з’являється низка художніх творів авторів-постмодерністів, які своїм доробком «провокують» нові дослідження, чим, власне, зумовлена актуальність цієї роботи.

Знаковим також є те, що на початку 1990-х років активно про себе заявила жіноча проза, дискусії про яку тривають і дотепер. Її особливістю є те, що письменниці у своїй творчості заявляють про ряд важливих для суспільства проблем, які виходять за межі суто особистого досвіду: розкривається проблема гендерної ідентичності, табуйованість жіночої сексуальності, переосмислюються традиційні моделі жіночої ролі в суспільстві та сім’ї,

артикулюється досвід материнства й тілесності, порушуються питання психологічної травми, фізичного насильства, осмислюється проблема самореалізації жінки в умовах патріархальних норм, соціальної нерівності та посттоталітарної трансформації суспільства, актуалізується також і національна проблематика. Так, у розрізі жіночої прози можемо говорити про таких її якскравих представниць: Людмила Таран, Євгенія Кононенко, Софія Андрухович, Наталія Сняданко, Оксана Забужко, Ірен Роздобудько, Галина Вдовиченко, Марія Матіос та ін. Однак саме постать останньої – є однією з ключових у сучасному літпроцесі. Її твори стали базисними для написання ряду літературно-критичних праць, відгуків, рецензій. Літературознавці розглядають творчість письменниці в різних контекстах: етнокультурному (Г. Звягіна «Етнокультурний контекст художніх творів Марії Матіос «Солодка Даруся»), національно-історичному (О. Шукай «Концепція жіночої долі в історичному аспекті (на прикладі роману Марії Матіос «Солодка Даруся»), гендерному (О. Бровко «Феміністичний дискурс індивідуалізації в повісті Марії Матіос «Москалиця»), психологічному (О. Івашина «Психологізм у творчості Марії Матіос: теоретичні та прикладні аспекти»), поетикально-стилістичному (Т. Тебешевська «Художні особливості «Щоденника страченої» Марії Матіос), морально-філософському, релігійному та ін.

Роман «Мами» є яскравим прикладом твору, в якому жіночі образи репрезентують історичну пам’ять, національну свідомість і трагізм людського буття. У контексті сьогодення твір набуває додаткової актуальності, оскільки його художні моделі переживання втрати й випробувань резонують із сучасними українськими реаліями.

Літературознавці, зокрема О. Капленко [21], Т. Крищишин [24], намагаються класифікувати жіночі образи у творах Марії Матіос, використовуючи їх для окреслення типів сучасної української літератури. Психологічні аспекти втілення образу жінки досліджують Н. Білоус [3], О. Буряк [8], Я. Голобородько [13], І. Дзюба [16] та ін. Однак попри значну кількість праць, досі бракує цілісного й системного аналізу поетики творів

письменниці, зокрема принципів та засобів характеротворення жіночих образів у романі «Мами». Тому звернення до цієї проблеми є спробою осмислити стійкість і духовну силу української жінки у вирі історичних катастроф, що, безумовно, мають відлуння і в сучасності.

Мета роботи – з'ясувати специфіку художньої презентації жіночих образів у романі Марії Матіос «Мами».

Задекларована мета передбачає розв'язання таких **завдань:**

1) проаналізувати поняття «характер», «образ», «персонаж», «героїня»;
2) класифікувати засоби характеротворення художнього образу;
3) визначити принципи характеротворення у творах М. Матіос;
4) проаналізувати поетику характеротворення жіночих образів у романі «Мами» М. Матіос;
5) узагальнити результати дослідження.

Об'єкт дослідження – роман М. Матіос «Мами».

Предмет дослідження: принципи та засоби характеротворення жіночих образів у романі Марії Матіос «Мами».

Методи дослідження. У роботі використано як загальнонаукові методи (аналіз, визначення, інтерпретація, опис, синтез), так і спеціальні літературознавчі: історико-літературний, порівняльно-типологічний, біографічний, психоаналітичний, семантичний. Застосування біографічного методу дало змогу виділити основні чинники, що вплинули на формування й становлення М. Матіос як письменниці. Психоаналітичний метод дозволив простежити, як у свідомості авторки актуалізувалися архетипні образи й символи. Історико-літературний метод допоміг проаналізувати еволюцію понять «характер», «образ» і «персонаж» в історичній ретроспективі. Семантичний метод дозволив визначити особливості поетики характеротворення жіночих образів у творах Марії Матіос, виявити їхню змістову наповненість, символіку та значеннєві акценти.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше здійснено спробу комплексного аналізу роману Марії Матіос «Мами» крізь призму

принципів та засобів творення жіночого характеру. Дослідження уточнює й розширює теоретико-методологічну базу аналізу художньої репрезентації характерів і, спираючись на розгляд конкретного роману, висвітлює алгоритм застосування ряду засобів і принципів творення характеру на художніх образах, втілених авторкою у творі. Аналіз досліджуваного роману дозволив не лише систематизувати принципи та засоби моделювання образів-персонажів, а й розкрити особливості їхнього психологічного наповнення, що є показовим для розуміння авторського бачення жіночого характеру. Це дослідження доповнить уявлення про творчу манеру письма М. Матіос, про її світоглядні переконання та специфіку художнього осмислення жіночої долі в сучасному літературному процесі.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальшій розробці літературознавчих проблем, пов’язаних із характеротворенням, а також під час підготовки та проведення спецкурсів і спецсемінарів з історії української літератури XXI століття. Матеріали роботи можуть слугувати підґрунтям для написання курсових і кваліфікаційних робіт, а також застосовуватися на факультативних заняттях із української літератури в школах філологічного профілю.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи виголошено на Всеукраїнській науковій конференції «Запоірзькі філологічні читання» (м. Запоріжжя, 5-6 грудня 2025 року).

Публікації. Основні результати дослідження відображено в публікації: «Поетика характеротворення в романі Марії Матіос «Мами»: психологічні домінанти, наративні стратегії та етнокультурні маркери». *Вісник науки та освіти*. 2025. № 11 (41).

Структура роботи. Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (67 найменувань). Загальний обсяг робити – 85 сторінок, з яких – 74 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ФЕНОМЕН ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

1.1 Поняття «характер», «образ», «персонаж» у літературознавстві

Загальновідомо, що література є художнім відображенням світу людини, своєрідною моделлю її духовного буття. Як слушно зазначає дослідниця Л. Король, «зміст художньої літератури становить людська сутність у всіх її проявах» [25, с. 158]. Саме тому людина найчастіше постає головним образом літературного твору, а ядром цього образу виступає характер.

Характер (від грец. *charakter* – «особливість», «відмінна риса») – це тип поведінки, внутрішня сутність людини, що зумовлює її вчинки, сприйняття дійсності, ставлення до світу та оточення [28, с. 286]. Ця категорія є базовою в літературознавстві, оскільки саме завдяки переконливому розкриттю характерів художній твір набуває глибини й достовірності.

Серед вчених, які доклалися до осмислення поняття літературного характеру, варто згадати О. Білецького, Б. Буряка, О. Галича, Т. Тебешевську-качак, В. Фащенка та інших дослідників. Вони наголошували, що «характер у його бінарній природі втілює і особистісні риси людини, і художню специфіку творчого методу, а також віддзеркалює особливості авторської манери письма» [57]. Це поєднання індивідуального й типового, суб’єктивного й об’єктивного, художнього й життєвого зумовлює складність і багатозначність категорії характеру.

В останні десятиліття особлива увага дослідників зосереджена на проблемі жіночого характеру як особливої сфери літературного конструювання. Як підкреслюється у фаховій літературі, «проблема жіночого характеру особливо актуалізується нині в контексті активного засвоєння вітчизняною критикою нових підходів: феміністичного, ґендерного, постколоніального» [4, с. 5]. Така зацікавленість зумовлена як прагненням переосмислити традиційні уявлення про жіночі образи, так і потребою оновлення методологічних підходів у сучасному літературознавстві.

У «Літературознавчій енциклопедії» Ю. Ковалів визначає характер у художній літературі передусім як «внутрішній образ індивіда, зумовлений його оточенням, наділений комплексом відносно стійких психічних властивостей, що зумовлюють тип поведінки, означений авторською морально-естетичною концепцією існування людини» [29, с. 287]. Це означає, що характер – не лише результат спостереження письменника за дійсністю, а й наслідок його суб'єктивного осмислення людини, її потенціалу і призначення.

Згідно із сучасними підходами, «характер поєднує в собі риси загального й індивідуального, об'єктивного та суб'єктивного, фіксуючи душевний базис особистості, її світовідчуття і темперамент» [7, с. 11]. Саме завдяки такій єдності характер у художньому творі стає містком між особистістю реального світу і художньою умовністю літературного простору.

О. Галич чітко розмежовував психологічне й літературне значення цього поняття. За його переконанням, «літературний характер – це насамперед художній витвір, натомість психологічний характер є характеристикою реальної особи» [12, с. 11]. Така бінарність пояснюється здатністю літературного характеру одночасно відображати особливості життєвих явищ і слугувати матеріалом художнього моделювання.

Літературознавець Т. Крищишин зазначає, що «риси характеру (їх формально-динамічні особливості) допомагають особистості встановлювати адекватні взаємини з людьми, справами, самим собою та власністю» [24, с. 38]. Це твердження розкриває важливий аспект функціонування художнього характеру як системи поведінкових, емоційних і ментальних якостей, що визначають не лише ставлення особи до зовнішнього світу, а й її внутрішню самоорганізацію та здатність до самовизначення.

Для кращого розуміння структурної побудови літературного характеру, Т. Крищишин пропонує зручну та водночас змістовну схему [24, с. 48]:

Риси характеру + Засоби зображення = Літературний характер

Ця формула демонструє, що художній характер є результатом взаємодії змістовного (власне психологічного й морального наповнення особистості) та формального (стилістичних прийомів) рівнів літературної творчості.

Риси характеру – це вихідний матеріал, що включає типові або індивідуалізовані особливості героя: темперамент, моральні переконання, звички, реакції, спосіб мислення. Засоби зображення – це художні інструменти, якими автор передає ці риси: портрет, мова персонажа, його вчинки, внутрішні монологи, авторська характеристика, діалоги, пейзажі, символи тощо.

Отже, літературний характер є не просто уявним аналогом реальної особи, а результатом складного художнього узагальнення, яке синтезує психологію, соціальні контексти та індивідуальне бачення письменника. Саме ця єдність внутрішнього змісту й художньої форми забезпечує глибину, переконливість і життєвість літературного героя.

Характер у літературознавстві віддзеркалює цілісність персонажа у творі та особистості в реальному житті, що зумовлює його інтердисциплінарний статус і відкриває широкі можливості для подальших наукових досліджень.

Важливим підґрунтям для осмислення поняття «характер» є уявлення про нього як одну з модифікацій художнього образу – своєрідну форму його виявлення й конкретизації. У цьому контексті вимальовується категоріально-понятійний ряд: *персонаж – характер – образ – герой – тип* [55, с. 42].

Зазначені поняття не є синонімічними і не підлягають механічній взаємозаміні. Наприклад, якщо зі структури образу вилучити характер, персонаж утрачає не лише свою індивідуальність, а й внутрішню наповненість і психологічну достовірність.

На сучасному етапі розвитку гуманітарного знання існує чимало визначень поняття «образ», що засвідчує його багатовимірність і надзвичайно важливу роль у художній літературі.

Укладач «Літературознавчої енциклопедії» Ю. Ковалів подає одне з найбільш ґрунтовних тлумачень цього поняття. Згідно з його підходом, «образ – це особлива форма художнього структурування дійсності, якій притаманна

яскрава предметна чуттєвість. У такий спосіб підкреслюється, що художній образ не лише відображає об’єктивну реальність, а й трансформує її відповідно до авторського світобачення, естетичних принципів і задуму твору» [29, с. 87].

Подана дефініція містить важливу думку: образ у літературі виступає результатом особистісного, емоційного, інтелектуального переживання митцем певної дійсності. Він не є механічною копією життя, а є мистецьким узагальненням, своєрідною моделлю буття людини і світу.

Водночас художній образ має знакову природу, оскільки через систему художніх засобів і символів він не лише відтворює предметний світ, а й передає глибинні смисли, цінності, концепції. Такий підхід дозволяє розглядати його як центральну категорію художньої творчості, що інтегрує всі інші складові літературного твору: тему, ідею, сюжет, характер, стиль.

На думку А. Ситченка, «образ як результат процесу художнього відбиття утворює єдність емоційного й логічного аспектів, зумовлену об’єктивно-суб’єктивною природою художньої творчості і сприймання, що визначається естетичним ідеалом митця і впливає на особистісне формування читача» [55, с. 10]. Це визначення акцентує увагу на подвійній природі художнього образу, що об’єднує раціональне й чуттєве, мисленнєве й емоційне, особисте й загальнолюдське.

Художній образ, згідно з цією концепцією, є не лише дзеркальним відтворенням дійсності, а постає як естетично трансформована реальність, що вбирає в себе індивідуальний досвід митця, його світогляд, естетичні уподобання й внутрішні переживання. Водночас цей образ активно співпрацює з читачем, викликаючи емоційну реакцію, формуючи інтелектуальну відповідь, стимулюючи рефлексію. Також через художній образ відбувається не лише комунікація між автором і читачем, а й духовне взаємозбагачення, що підносить сприймання мистецького твору до рівня індивідуального переживання і співтворчості.

Отже, поняття «образ» охоплює не тільки форму виявлення змісту, а й специфічну сферу взаємодії митця, дійсності та читача, у якій формується уявлення про людину, суспільство й універсальні закономірності буття.

Персонаж у загальному значенні зазвичай ототожнюється з літературним героєм. Однак у літературознавчій традиції термін «персонаж» уживається у більш вузькому, проте не завжди одноманітному значенні. Найчастіше під персонажем розуміють дійову особу, тобто образ, який діє у художньому творі [9, с. 154].

Водночас варто розрізняти два основні підходи до трактування цього поняття.

а) Персонаж як особа, що представлена і характеризується переважно через дію, а не через опис. У такому випадку поняття персонажа найбільше відповідає так званим образам-ролям, які розкриваються виключно через сценічну дію та діалоги [48, с. 139].

б) Персонаж як будь-яка дійова особа, суб'єкт дії загалом. У такому тлумаченні поняття персонажа протиставляється «чистому» суб'єкту переживання, характерному для лірики [29, с. 124].

У деяких випадках під персонажем розуміють лише другорядну особу, що доповнює головну дію твору.

Термін «персонаж» співвідноситься із звуженим значенням поняття «герой», що позначає центральну або одну з основних дійових осіб.

У літературознавстві поняття «герой» (від грецького *hērōs* – видатна людина) є одним із базових. Цим терміном позначають «персонажа художнього твору, який бере участь у розвитку сюжету й є носієм певних ідей, характеру, психології та життєвої позиції» [28, с. 213]. Герой – це створений автором художній образ, через який у творі виражаються теми, проблематика, авторські оцінки й світоглядні орієнтації.

Як зазначають дослідники, «герой – це не лише дійова особа, але й центр художнього бачення, віддзеркалення певних типових чи індивідуальних рис

особистості, у яких розкривається концепція людини у творчості письменника» [2, с. 117].

Поняття «героїня» використовується для означення жіночого персонажа, що виконує аналогічні функції: є активним учасником подій, носієм індивідуального характеру, уособленням певної епохи, суспільної групи, менталітету.

У сучасній літературознавчій традиції терміни герой і героїня часто вживають як синоніми до ширшого поняття персонаж, проте зазвичай слово «герой» підкреслює провідну, значущу роль у сюжеті. На відміну від другорядних персонажів, головний герой (або героїня) виступає стрижнем композиції, через нього відбувається головний конфлікт, внутрішній розвиток, втілюються ідейно-художні засади твору.

Залежно від ролі у творі, розрізняють:

– головного героя – центральну постать, навколо якої обертаються події;

– другорядних персонажів, що допомагають розкрити характер і мотиви головного героя;

– епізодичних персонажів, які з’являються для увиразнення окремих сюжетних моментів чи тем [29, с. 139].

Отже, поняття «герой» і «героїня» охоплюють багату палітру художніх образів, що у своїй сукупності творять цілісний простір літературного досвіду – як відображення людини в історії, культурі, психології.

На думку П. Білоуса, «між поняттями герой і персонаж існує суттєва різниця, яка визначається принципом головного й другорядного» [2, с. 201]. Дослідник зазначав, що «у будові художнього твору завжди закладено особливе емоційне ставлення до головного героя. «Герой – це особа, за якою з найбільшою напругою й увагою стежить читач, яка викликає співчуття, радість і горе» [2, с. 201]. Окрім того, учений розрізняє позитивних і негативних героїв, адже «вони є необхідним елементом фабульної побудови твору і виконують важливу функцію у розкритті конфлікту» [2, с. 202].

Свого часу сформувалася й набула широкого визнання концепція, запропонована О. Галичем, згідно з якою поняття «персонаж» розглядається не просто як дійова особа чи учасник подій художнього твору, а як узагальнена назва сукупності художніх засобів зображення**,** що в комплексі формують індивідуалізований образ людини. На думку дослідника, «персонаж є результатом взаємодії різних компонентів художнього тексту, які спільно окреслюють конкретно-чуттєву даність: відчутну, емоційно та психологічно наповнену постать у структурі твору» [12, с. 169].

Хоча поняття персонаж і герой часто вживаються як синоніми, позаяк у літературознавчому аналізі вони мають чітке розмежування за функціональною значущістю у творі: персонаж – це будь-яка дійова особа, а герой – провідна, ключова фігура художньої системи.

Отже, феномен характеротворення полягає в тому, що письменник виражає свої ціннісні орієнтири й уявлення про людину насамперед через систему створених ним образів персонажів. У процесі характеротворення дійові особи нерідко стають своєрідними проекціями автора – багаторазовими віддзеркаленнями його особистості, замаскованими під різні імена, ролі та біографії.

Водночас характеротворення не є завершеним лише на рівні авторського задуму: читач як заключна ланка літературної комунікації взаємодії з цими образами, осмислює їх крізь призму власного життєвого досвіду й особистісного світосприйняття, наділяючи характери додатковими сенсами, які нерідко виходять за межі початкового авторського задуму.

Отож, явище характеротворення є складним багаторівневим процесом, що інтегрує творчість письменника, особливості художньої структури тексту й активне сприйняття читача.

1.2 Система засобів характеротворення художнього образу

У сучасному літературознавстві художній характер розглядається як одна із синтетичних форм вираження авторської концепції людини. Він не лише

віддзеркалює риси особистості як представника певної доби, а й унаочнює тенденції розвитку цього реального або узагальненого типу.

Категорія літературного характеру пройшла тривалий шлях еволюції, зазнавши численних уточнень, доповнень і переосмислень залежно від ідейно-естетичних орієнтирів доби.

Вітчизняні дослідники (Н. Білоус, М. Жулинський, А. Ситченко та ін.) наголошують на важливості єдності двох категорій характеротворення – «зовнішнього» і «внутрішнього». Так «зовнішнє» виявляється насамперед у портреті персонажа, що може опосередковано виражати його емоційний стан або психічні переживання (так званий психологічний портрет). Учинки героя є основним способом відображення його поведінки, життєвої позиції та етичних засад. «Внутрішнє» розкривається за допомогою різноманітних прийомів зображення внутрішнього світу особистості, її духовного буття. Саме ці аспекти художньої форми найбільш послідовно і всебічно опрацьовували письменники-реалісти [55, с. 172].

Н. Білоус підкреслює, що «психологія характеру розкривається через різні засоби: внутрішні монологи, сни, підсвідомі видіння, які іноді переростають у символічні образи. Становлення характерів героїв відбувається у зіткненні з дійсністю» [3, с. 13].

Сучасні науковці, зокрема О. Сазонова та І. Змійок, рекомендують розглядати образи-персонажі у двох основних напрямах:

– аналіз основних рис образу через його дії, поведінку, стосунки з іншими героями;

– виявлення суперечностей у характері, осмислення діалектики його розвитку [52, с. 221].

П. Білоус виокремлює такі основні структурні елементи категорії образу-персонажа [2, с. 35]:

а) вчинки персонажа, що є головним проявом його життєвої позиції;

б) портрет, у якому часто кодуються психологічні характеристики;

в) мова – як зовнішнє мовлення (участь у діалогах), так і внутрішні монологи;

г) ставлення до нього інших персонажів і висловлювання про нього.

Дослідник вважає, що «засобами індивідуалізації образу можуть бути характерно забарвлена мова, звички героя (переважно незвичні або символічні), його зовнішній вигляд, манери, особливі здібності» [2, с. 38].

Сучасні дослідження дозволяють окреслити ширший спектр прийомів і засобів характеротворення:

– зовнішні риси (портретна характеристика) – опис обличчя, фігури, костюма; часто портрет має оцінну функцію і виражає авторське ставлення;

– психологічний аналіз – деталізоване відтворення внутрішнього світу героя, його почуттів, думок, спонукальних мотивів [52, с. 222];

– характер у дії: розкриття рис особистості через учинки, мовлення, стосунки з іншими людьми;

– пряма авторська характеристика: безпосередня оцінка героя оповідачем або автором, іноді у формі іронії чи підкреслено емоційного коментаря;

– характеристика через інші персонажі: оцінні судження, сприйняття героя з погляду оточення;

– зіставлення і контраст: протиставлення героїв, що акцентує на їхніх протилежних якостях;

– зображення умов існування: середовище, побут, інтер’єр як фактори формування характеру;

– пейзаж: опис природи, що проектує або підсилює душевний стан персонажа;

– художня деталь: предмети і явища, пов’язані з образом, часто набувають символічного значення;

– прототипність: співвіднесення персонажа з реальною історичною особою або архетипом [52, с. 223].

Отже, класифікація засобів характеротворення охоплює як зовнішні, так і внутрішні аспекти моделювання образу, дозволяючи створювати багатогранні,

психологічно достовірні та символічно насичені характери. Ці прийоми взаємодіють у художньому творі як єдиний комплекс, що реалізує авторське бачення людини і часу.

Сутність літературного характеру полягає в тому, що завдяки ретельній художній «реконструкції» образ персонажа твору максимально «наближається» до реального життя. Це досягається передусім шляхом сприйняття його як цілісної особистості, наділеної характерними психологічними рисами, особливостями емоційної сфери та стійкими мотиваційними установками. Як зазначає дослідниця Н. Бохун, «це відбувається за рахунок сприйняття його реальної особистості, яка відрізняється певними психологічними характеристиками, певними рисами характеру» [7, с. 23].

Виокремлення таких рис здійснюється шляхом психологічного аналізу сукупності інформації про персонажа, що подається автором – як безпосередньо, так і опосередковано (через портрет, поведінку, мову, сприйняття іншими героями).

У структурі літературного характеру, як зазначає Н. Бохун, умовно виокремлюють дві основні групи рис, які «формують внутрішній каркас особистості героя» [7, с. 25]. Першу групу складають риси, що входять до підструктури спрямованості особистості**.** Вони охоплюють найстабільніші внутрішні орієнтири: потреби, інтереси, схильності, життєві цілі та ідеали, а також усталену систему ставлень людини, яка, власне, і є базовим критерієм для класифікації основних рис характеру й визначення домінантних прийомів характеротворення.

Серед них виокремлюють кілька ключових площин:

а) Ставлення до інших людей, що виявляється через такі полярні характеристики, як: товариськість/замкненість; правдивість/облудність; тактовність / брутальність.

б) Ставлення до справи, у якому характер героя розкривається через риси: відповідальність / несумлінність; працьовитість / лінощі; наполегливість / пасивність.

в) Ставлення до себе, що проявляється у характеристиках: скромність / самозакоханість; гордість / смиренність; самокритичність /самовпе вненість.

г) Ставлення до власності, яке виявляється через: щедрість / жадібність; акуратність/неохайність; ощадливість/марнотратство [7, с. 25].

До другої групи належать інтелектуальні, вольові та емоційні риси характеру, що формують цілісну психічну організацію персонажа: кмітливість, проникливість, рішучість, сила волі, доброта, ніжність, стриманість, схильність до афектів тощо [7, с. 28]. У художньому творі ці риси нерідко проявляються у конфліктних ситуаціях, що й активізує їхню драматичну функцію.

Потребою, яка складає саму сутність людського буття, є постійний і багаторівневий зв'язок особистості з навколишнім світом. У літературному контексті ця потреба виражається через конфлікти з середовищем, соціумом, власною совістю, через зміну орієнтирів і психологічну еволюцію героя.

Як бачимо, у структурі характеру персонажа підкреслюється не лише психологічна, а й етична, моральна й соціальна складові. Це означає, що культура спілкування, суспільні взаємини, національні традиції та історичні обставини безпосередньо впливають на формування індивідуальних і типових особливостей особистості, які художня література відображає в образі персонажа. Такі риси й установки утворюють так званий соціальний характер**,** що є сплавом індивідуального й колективного, особистісного й загальнолюдського.

У характері літературної особистості можна виділити типові риси (що репрезентують певну епоху, національний менталітет, соціальну роль) та індивідуальні риси, які роблять персонажа унікальним і неповторним. Ці два рівні перебувають у діалектичному зв'язку: типове зумовлює загальну модель поведінки, а індивідуальне надає їй неповторної психологічної конкретності. Відтак «…людина виявляє ті чи інші особливості поведінки залежно від того, які властивості переважають у її характері» [48, с. 118]. Саме завдяки такій багатоплановій структурі літературний характер перетворюється на цілісний

художній феномен, здатний віддзеркалювати складну взаємодію особистості та соціуму, вічних цінностей і мінливих обставин людського буття

Літературний характер, зокрема і жіночий, втілює концепцію особистості, що формується у взаємодії багатьох чинників: культурних, історичних, психологічних, ідейно-естетичних. Жіночий характер у художньому творі, як правило, багатовимірний: він поєднує сталість традиційних уявлень про жіночу природу, чуттєвість, емоційність із динамічністю внутрішнього світу, схильністю до переосмислення власної ролі й активного пошуку сенсу буття.

Жіночий образ у літературі водночас виявляє і певну сталість, і змінність: з одного боку, при моделюванні жіночого характеру автори спираються на традиційну орієнтацію на почуття, родинність, жертовність, м'якість, які історично сприймаються як типово «жіночі» якості; з іншого боку, саме жіноча персона часто виявляє особливу чутливість до різного роду змін – суспільних, культурних, мистецьких, духовних [21, с. 113]. Саме тому жіночі характери нерідко стають виразниками нових ідей, символами оновлення й переосмислення життєвих цінностей.

У дослідженнях Н. Білоуса визначено: «У художньому творі, так само як і в історії, жінка може постати і суб'єктом, і об'єктом: пасивною жертвою несправедливих порядків, натхненницею-музою або активною творчиньою, що сама формує події» [3, с. 12]. Це багатозначне трактування жіночого характеру відкриває широку палітру варіантів його інтерпретації: від стереотипного зображення до концептуально нового підходу, що акцентує на суб'єктності жіночого досвіду.

Н. Тебешевська-Качак у процесі дослідження характеристики та проведенні типології жіночих образів використовує «збірні критерії», які охоплюють такі аспекти: структуру образу (тобто його рольову і функціональну модель у тексті); внутрішню мотивацію вчинків, поведінку героїв, що значною мірою залежить від тематичного центру твору, а також від системи художніх цінностей автора: «Подібні класифікації, хоча й досить умовні, потрібні

насамперед для зручності систематизації матеріалу, що підлягає аналізу та оцінюванню» [60, с. 115].

Отже, категорія характеру, на сучасному етапі досліджень розглядається як одна із форм вираження художньої концепції людини у творі. Саме завдяки багатогранному й послідовному змалюванню характеру персонаж максимально наближається до реального життя, набуває психологічної переконливості та естетичної ваги.

Специфіка прийомів характеротворення полягає в єдності зовнішніх і внутрішніх рис персонажа, що реалізуються у багатьох площинах, зокрема:

– зовнішні описи (портретні характеристики, міміка, жести, одяг), які можуть мати символічне забарвлення;

– мовлення героя (монологи, діалоги, ремарки внутрішньої мови), що є виразником індивідуальної свідомості й переживань;

– систему вчинків, через які розкривається ставлення персонажа до світу та самого себе;

– художнє середовище (інтер'єр, пейзаж, соціальний простір), що визначає або моделює його психологічний стан;

– ставлення інших персонажів, що формує образ у свідомості читача як багатоголосий конструкт;

– символічні й психологічні деталі, що увиразнюють внутрішню суперечливість характеру [52, с. 225].

Отже, сучасне літературознавство розглядає жіночий характер персонажа не як стереотипний зліпок «традиційних якостей», а як гнучкий, динамічний конструкт, здатний відображати процеси історичного, соціального й культурного розвитку суспільства та індивідуальну драму особистості.

1.3 Принципи характеротворення

Дослідження художнього моделювання образів у літературі передбачає, перш за все, розуміння тих правил і закономірностей, якими керується автор під час створення літературних характерів. Саме через зображення індивідуальних

рис, внутрішніх поривань, поведінкових реакцій, а також протистояння персонажів із навколишнім світом і власним «я» поступово розкривається авторський задум, формується стиль твору.

Протягом тривалої історії розвитку літератури сформувалися сталі принципи характеротворення, що стали основою для створення глибоких, багатовимірних образів персонажів. Найяскравіше вони проявилися у реалістичній прозі, де образ героя формується не лише через зовнішні риси, а й передусім через поведінкові аспекти, дії та взаємодію з навколишнім світом.

Для надання образу переконливості й багатовимірності письменники використовують такі принципи характеротворення:

– індивідуалізація (унікальність персонажа);

– типізація (використання архетипів або типової поведінки, що репрезентує певні соціальні групи чи ідеї);

– динамічність (зміна й зростання героя);

– контрастність (протиставлення характерів);

– психологічна мотивованість (вплив внутрішніх переживаннь на вчинки персонажа;

– діалогічність (розкриття характеру через спілкування з іншими персонажами;

– цілісність (узгодженість і завершеність образу);

– символізація (перенесення глибоких ідей через образ) полягає в тому, що образ персонажа набуває більш глибокого, багатозначного значення, виступаючи як символ певних ідей, цінностей, філософських чи соціальних проблем [12, с. 157].

Принцип індивідуалізації передбачає створення унікального, неповторного образу героя, що має власні риси, характерні особливості, внутрішні суперечності та специфіку поведінки, які вирізняють його серед інших персонажів твору. Через індивідуалізацію письменник надає герою неповторного голосу, особистої історії та внутрішньої логіки дій [4, с. 215]. Яскравим прикладом є Чіпка з роману Панаса Мирного «Хіба ревуть воли…»,

який постає як сильна і водночас суперечлива особистість, у якої «або все, або нічого», що підкреслює його цілеспрямованість і емоційну наснаженість.

Принцип типізації полягає у відтворенні загальних, типових рис певної соціальної групи, класу чи епохи через образ конкретного персонажа. Вона допомагає підкреслити соціальний контекст і суспільні закономірності, окреслюючи межі ідеалу чи стереотипу. Наприклад, у повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» через персонажів Карпа і Лавріна розкриваються типові риси сільських чоловіків свого часу, що дає змогу простежити соціальні ролі і менталітет того періоду.

Динамічність характеризує процес змін у внутрішньому світі й поведінці героя під впливом життєвих обставин, конфліктів, подій, що формують або трансформують його світогляд, цінності, мотивації. Цей принцип демонструє, що персонаж не є статичною фігурою, а живим організмом, здатним до розвитку чи занепаду [4, с. 217].

Принцип контрастності полягає в різкому протиставленні рис, вчинків, характерів персонажів або внутрішніх аспектів одного героя з метою акцентуації художнього враження та розкриття глибинних конфліктів. Такий прийом надає образам виразності і драматизму.

Принцип психологічної мотивованості забезпечує глибоке пояснення вчинків героя через його внутрішні переживання, думки, бажання, страхи, що робить його поведінку логічною та зрозумілою для читача. У творі О. Кобилянської «Царівна» це проявляється в тому, що героїня «чула, що мусить, мусить щось робити, аби не з'їхати з глузду», що відображає її психологічний стан і мотиви дій.

Принцип діалогічності розкриває характер персонажа через його спілкування, взаємини й конфлікти з іншими героями, що допомагає показати різні сторони особистості та її соціальну природу [4, с. 221]. Приміром, у «Перехресних стежках» І. Франка характер героїв розкривається через їхні діалоги, що робить образи більш живими й людяними.

Принцип саморозкриття або автохарактеристика полягає в тому, що персонаж через власні слова, думки, сповіді дає читачеві змогу проникнути в його внутрішній світ, пізнати цінності, переживання. Прикладом є монолог із «Лісової пісні» Лесі Українки: «Я ж тая сила, що з білим цвітом вкриває темні води…», де персонаж розкриває власну сутність і призначення.

Принцип узгодженості складових образу формує цілісну та послідовну особистість персонажа. Наприклад: «Ця дівчина не просто так, Маруся. Це – голос наш. Це – пісня. Це – душа».

Принцип символізації полягає в тому, що персонаж виходить за межі індивідуального образу й стає символом певних ідей, моральних або соціальних концептів. Через символічний образ автор передає ширші культурні або філософські меседжі, надаючи твору багатошаровості [64, с. 5]. Прикладом є Іван Дідух із новели В. Стефаника «Камінний хрест». Іван – символ селянина, що змушений залишати рідну землю, символічне уособлення еміграції українців. Його камінний хрест – знак прощання, пам’яті й втрати.

Отже, наведені принципи в художній літературі є складовими, що забезпечують формування багатовимірних образів персонажів. Вони складають інструментарій, який дає змогу письменникам створювати не лише типовий або символічний образ, а й складну, цілісну особистість, що викликає емоційний відгук і змушує читача замислитися над людською природою.

РОЗДІЛ 2
ПРИНЦИПИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ ЖІНОК М. МАТІОС

2.1 Біографічний принцип змалювання характерів

Однією з визначальних рис художнього стилю Марії Матіос є органічне поєднання особистісного досвіду з елементами фольклорно-етнографічного матеріалу та історичною достовірністю. У центрі творчої уваги письменниці – жіноча постать, яка виступає не лише активною учасницею історичних процесів, а й носієм і хранителькою колективної національної пам'яті. Значна частина жіночих персонажів у прозі М. Матіос має реальних прототипів, що засвідчує важливість індивідуального життєвого досвіду авторки в процесі художнього осмислення образів.

Звернення до автобіографічного дискурсу обумовлено не лише прагненням реконструювати події з особистого життя, а й потребою глибокого аналізу внутрішніх психологічних трансформацій і моральних випробувань, які випадають на долю жінки в умовах соціальних, політичних й особистісних потрясінь. Дитячі спостереження письменниці, її переживання, досвід життя у гуцульському середовищі, а також усні розповіді старших родичів стали основою для творення жіночих образів, сповнених трагізму, внутрішньої сили та екзистенційної правди.

М. Матіос акцентує на нерозривному зв'язку між особистою біографією та родинною й регіональною ідентичністю: «Усе, що змінює мене, формує мої погляди й оцінки, походить виключно з мого зв'язку з горами, з гуцульської Буковини» [59, с. 5].

Глибокий інтерес до власної родової історії письменниця втілила у створенні докладного генеалогічного дерева, яке охоплює свідчення до кінця XVIII століття: «...докладні відомості про вісім поколінь з одного боку роду й шість із другого – чітко й виразно постають переді мною, мов на долоні» [58, с. 14]. М. Матіос у своїх творах зосереджується на складній внутрішній

драмі особистості, яка переживає емоційні граничні стани: «Зосереджуюся на людській психології через підсвідомість» [26, с. 4].

Як відомо, назва твору виконує ідейно-смислову функцію, налаштовуючи читача на сприйняття глибоко особистісної, майже сповідальної історії жінки, яка перебуває на межі життя та смерті. Авторка детально розкриває емоційний стан героїні, її психоемоційне виснаження, депресивні настрої, відчуття безнадії та екзистенційного сум'яття.

Щоденникова форма оповіді забезпечує безпосередній доступ до внутрішнього світу героїні, дозволяє відтворити її почуття, переживання, рефлексії та потік свідомості. Письменниця нерідко звертається до проблем самоідентифікації жінки, її ролі та становища у чоловікоцентричному соціумі. Лише жінка, на її думку, здатна точно передати драматизм жіночого досвіду: від пристрасті до самотності, від страждання до очікування щастя: «...усе, що заховане в моїй пам'яті як «Жіночий літопис», живе справжніми почуттями – воно вистраждане, виплакане й водночас пересміяне» [34, с. 55].

Основу сюжету становлять складні взаємини між чоловіком і жінкою, що ведуть героїню до усвідомлення власного «Я» та прийняття нещасливого кохання. У щоденникових записах переважають події трагічного характеру, які героїня не лише описує, а й глибоко осмислює та емоційно переживає.

У такий спосіб М. Матіос переконливо демонструє, що жінка здатна глибоко відчувати й осмислювати особисті переживання, навіть коли ці події вже належать минулому, наприклад: «Людина з здоровим глуздом живе або теперішнім, або майбутнім. Постійне звернення до минулого — це спосіб обкрадати себе, відривати себе від реального життя» [34, с. 41].

Героїня роману перебуває в постійному внутрішньому діалозі з минулим, занурюючись у спогади, які стають підґрунтям для рефлексії над власним життєвим досвідом. Ключовим у цьому процесі постає питання самосвідомості, що розкривається через стан емоційного неспокою й внутрішньої незавершеності, наприклад: «…Душа, майже знесилена, так і не знайшла спокою. Хіба що просто змирилася зі своєю долею» [34, с. 185]. Індивідуальна

духовність героїні містить у собі як свідомі імпульси, так і несвідомі психоемоційні стани.

У зображенні внутрішнього світу героїні тілесне й духовне тісно взаємопов'язані: фізичне страждання невід'ємне від душевного болю, що передається через «мову тіла». У цьому контексті значущим є кордоцентричний компонент, виявлений у фразах, наприклад: «Я таки чую в собі серце» або: «Я не вмію розписати роботу свого серця навіть за твоєю вказівкою» [34, с. 13], де серце постає символом глибинного емоційного переживання.

М. Матіос втілює жіноче несвідоме в художній формі, вербалізуючи внутрішні психоемоційні процеси через сповідальну нарацію. Авторка піднімає проблему відповідальності особистості за власні вчинки, що проявляється у риторичному запитанні героїні, наприклад: «Чи здатні всі ці багатослівні сповіді замінити людині відповідальність за власні вчинки, скоєні за життя?» [34, с. 16].

У романі «Щоденник страченої» (2005) яскраво виражений психологізм жіночого письма, що проявляється в ретельному аналізі внутрішнього стану героїні, фіксації ментальних процесів, тонких душевних зрушень, інтуїтивних імпульсів, а також амбівалентних переживань. Письменниця демонструє занурення в глибинні рівні жіночої ідентичності, де характерними стають мотиви екзистенційної тривоги, роздвоєння особистості та передчуття небезпеки.

Водночас героїня не реалізовується і в традиційно приписаній жінці ролі хранительки домашнього простору. Її відчуття бездомності постає не лише фізичним, а насамперед екзистенційним: «Мій дім – там, де на мене чекають і потребують. А якщо мене не чекають ніде, то я залишаюся бездомною, навіть серед цих порожніх стін, заповнених речами, але позбавлених тепла» [34, с. 61].

Тема самотності інтерпретується як онтологічна приреченість, що загострює розрив між внутрішнім світом героїні та зовнішньою реальністю. Це призводить до руйнівного конфлікту між свідомістю та психоемоційним станом,

викликаючи нестерпний душевний біль, психічні розлади, аж до нав'язливих думок про суїцид [10, с. 30].

У цьому романі М. Матіос актуалізує дві ключові екзистенційні категорії – любов і смерть, що виступають не просто тематичними стрижнями, а основою глибокого філософського осмислення життя. Тема смерті у творі висвітлена гранично, з максимальним психоемоційним напруженням. Героїня переживає постійне відчуття наближення смерті – як реальної, так і метафізичної, що слугує каталізатором глибокого самозаглиблення, критичного осмислення власного життєвого шляху та спроби осмислити сенс свого існування. Наприклад: «Ми всі приречені на смерть… Кінець життя – єдина подія, яка не підлягає випадковості» [34, с. 87].

Ці категорії набувають особливої ваги в контексті особистісного й автобіографічного виміру: авторка ніби пропускає крізь власну душу досвід своєї героїні, трансформуючи чужу трагедію у внутрішньо пережиту драму. Фінал твору репрезентує трагічну розв'язку внутрішнього драматизму та нереалізованих прагнень героїні до щастя і гармонії у стосунках із коханим чоловіком. Проте в межах екзистенційної парадигми, притаманної творчості М. Матіос, ця розв'язка набуває філософського виміру.

Авторка артикулює абсурдність людського існування через втрату екзистенційних орієнтирів: зникнення внутрішнього імпульсу до життя, страх перед самотністю, притуплення почуттів та втрату смислу. Героїня доходить граничного усвідомлення свого життєвого стану наприклад: «Ми не живемо, а лише доживаємо між двома стовпами долі, сплетеними з ниток минулих пристрастей, нескінченної втоми та очікування вічності» [34, с. 185]. У цьому висловлюванні сконцентровано не лише завершення особистої історії героїні, а й символічне підсумування її життєвої та емоційної кризи, що знаменує кінець і кохання, і спроб реалізувати себе як жінку в любові та співбутті з іншим.

Біографізм у романі проявляється не лише в зовнішніх деталях чи автобіографічних натяках, а передусім у психологічній щирості, у «виписаній» правді почуттів, характерних для самої письменниці. Через образ головної

героїні – жінки, доведеної до крайньої межі емоційного існування, птсьменниця досліджує внутрішній світ, знайомий їй на інтуїтивному, досвідовому рівні. Це не буквальне відтворення власного життя, а психологічний біографізм, коли внутрішні стани, пережиті авторкою, трансформуються в художній текст [65, с. 10].

Її героїня не стільки конкретна історична постать, скільки втілення жіночої долі, у якій відлунюють і власні життєві травми, і колективний досвід. Саме це надає твору такого глибокого емоційного резонансу, він сприймається як сповідь, що виростає з особистої болісної правди.

Спробою створити більш традиційний автобіографічний твір стала книга-колаж «Вирвані сторінки з автобіографії» (2011). Цей текст, витриманий у постмодерністському стилі, відзначається строкатістю й певною фрагментарністю, але водночас відкриває читачеві образ письменниці як щиро закоханої у свій край людини.

Авторка знов послідовно наголошує на нерозривності й діалектичному зв'язку понять: любов і смерть, що чітко простежується у тексті «Вирвані сторінки з автобіографії», наприклад: «…Людина завжди тягне за собою дві тіні. Перша – це тінь смерті. А слідом за нею, у постійному смертельному ореолі, невідмінно блукає друга тінь – любов» [35, с. 353].

Марія Матіос, розкриваючи процес своєї творчої лабораторії, так пояснює, чому у більшості своїх творів вона звертається до минулого: «Усі коди сучасності та майбутнього закодовані в минулому. Якщо ми не в змозі розшифрувати послання минулого, то не зможемо створити плідне майбутнє з теперішнього моменту» [35, с. 8].

Апелюючи до спогадів із дитинства, вона підкреслює важливість моменту особистісного самоусвідомлення, наприклад: «Саме з того часу, з трирічного віку, з Йорданських снігів 1963 року, з білого хутора Сірук… я усвідомив, що я – Людина» [35, с. 10]. Саме у ранньому віці формуються її моральні й творчі принципи, зокрема кредо: «честь – понад усе» [35, с. 14].

Характер героїв її творів розкривається передусім у контексті соціального життя: через їхнє ставлення до родини, народу, історичних витоків. Про джерела сюжетів письменниця так зазначає: «Мене часто питають, звідки у мене стільки яскравих сюжетів? Якщо не з власного життя – то звідки ж? Якщо я щось домислюю, то лише для оформлення. Вся решта – до найменших деталей – взята з реального життя, здебільшого буковинського, бо я його проживаю і добре знаю життя інших» [53, с. 4].

Важливе місце у її художній автобіографії займають роздуми про творчість і роль митця. Авторка подає власне бачення природи творчості, наприклад: «Творчість – це також любов, невичерпна і безмежна, якщо залишатися допитливим і не лінуватися. Вона – це ще й безстрашність, відвага. І, як і любові, я прагну не втратити цю відвагу до самого останнього подиху» [27, с. 12].

У романі «Мами» (2023) М. Матіос порушує одну з центральних тем жіночого буття – ментальний зв’язок матері й дитини, адже саме материнство є природною, закладеною біологією формою самореалізації жінки. Ця тема в романі переплітається з іншими важливими питаннями: життям і смертю, суспільним статусом жінки-матері, ставленням громади до жінки, яка втратила сина на війні, а також проблемами самотності та особистої самореалізації.

Особливого емоційного звучання твору надає присвята, яка налаштовує на інтимну, сповідальну інтонацію: «Пам’яті мого єдиного сина Назарія, усіх синів, яких чекали, але не дочекалися матері, а також на честь безмежної сили материнської любові і болю» [37, с. 5]. Ця присвята не лише задає тон усьому твору, а й увиразнює автобіографічність, що є характерною рисою прози авторки. У цьому випадку йдеться про автобіографізм, адже в 2019 році письменниця втратила свого єдиного 35-річного сина.

Роман пронизаний глибоким, майже фізично відчутним драматизмом. У підзаголовку авторка визначає жанр твору як «драма на шість дій» [37, с. 3], де центральним є психологічний сюжет – болісне осмислення матір’ю смерті

власної дитини. Кожна з п’яти героїнь роману має окрему історію, в якій відображено її внутрішній «кінець світу».

Так біографізм у творах М. Матіос є не просто ознакою авторської присутності, а невід’ємною частиною художньої тканини. Героїні її романів – це не вигадані постаті, а образи, винесені з реального життя, через особисту пам’ять, родові наративи, національну свідомість і пильне спостереження. Це багатовимірні жіночі персонажі – уособлення української жінки: сильної, жертовної, здатної мовчки зносити біль, але й любити, боротися, берегти честь і пам’ять.

2.2 Гендерний підхід до моделювання системи образів

У творчості Марії Матіос гендерний вимір відіграє ключову роль у формуванні системи образів, адже саме через жіночу оптику письменниця осмислює історичну пам’ять, родинні й соціальні конфлікти.

Гендерний підхід дає змогу простежити, як у її творах репрезентовано традиційні ролі жінки й чоловіка, які моделі поведінки та стосунків закладено в образах героїв. Особливо важливою є трансформація уявлень про жінку: від жертви до внутрішньо сильної особистості, здатної до спротиву. Отже, гендерний аналіз відкриває нові інтерпретаційні горизонти, дозволяючи глибше зрозуміти як психологію персонажів, так і соціальні механізми, що керують ними.

Об’єктом зображення у прозі М. Матіос стає патріархальне суспільство, сповнене забобонів і стереотипів. Значна частина з них стосується саме жінок, адже «чоловічий, патріархальний погляд на жіноче тіло раціоналізував функцію дітородження до єдино-можливого та дозволеного процесу пізнання жінкою своєї тілесності» [43, с. 75], унаслідок чого жінки втрачали право вільно розпоряджатися своїм тілом та пізнавати його. Будь-яке зацікавлення собою трактувалося як непристойність, як прояв «гріховності». Особливо виразно ці норми окреслено через образ Теофіли в новелі «Гойданка життя» (роман «Майже ніколи не навпаки», 2007): жінка, хоч і заміжня, жодного разу не

бачила власного тіла, оскільки «заважав привитий із колиски сором, який, окрім багатьох інших приписів та незліченних забобонів, диктував один особливо суворий і неухильний припис для будь-якої тутешньої жінки. Припис, що не мав відтінків, півтонів, застережень, полегші чи варіантів: кожна жінка гір зобов'язана була передусім стидатися своєї статі й власного тіла» [32, с. 147].

У творах письменниці гендерна роль часто суперечить жіночій ідентичності, позбавляючи жінку права на щастя. Так, у романі «Майже ніколи не навпаки» ця проблема проявляється в сценах, де чоловіча сила витісняє лагідність і розуміння жіночої природи. Теофіла не отримує жодного задоволення в шлюбі: домагання чоловіка викликають у неї відразу, тоді як справжнє тілесне пробудження настає після зґвалтування чужинцем [19, с. 26].

Така сцена не просто шокує – вона демонструє деконструкцію традиційного уявлення про шлюб як союз духовного і фізичного. Чоловік, замість осуду нападника, звинувачує дружину, бо «чоловік завжди невинний, а вся провина – на жіночій волі, її чаклунстві та хитрощах» [32, с. 160]. Жінка асоціюється з тілесним і грішним, чоловік – із духовним і вічним. Матіос загострює увагу на сексуальних проблемах: зневажене жіноче тіло у шлюбі протиставляється зґвалтуванню як парадоксальному акту самопізнання.

У романах «Солодка Даруся» (2004) та «Майже ніколи не навпаки» (2007) жінки змальовані як пасивні, безправні об’єкти, що змушені підкорятися чоловікові лише через сам факт своєї статі. «Патріархальна модель шлюбу в прозі Матіос – це механізм контролю, прикритий традицією. Весілля тут постає як акт соціальної інкорпорації, що закріплює владу громади над жінкою. Символічні елементи, як засватування чи обрізання коси, підкреслюють її об'єктивацію» [20, с. 6].

Авторка недвозначно натякає на комерційний характер весільного ритуалу, де «викуп» за наречену набуває значення купівлі-продажу. Так, у другій новелі роману «Майже ніколи не навпаки» М. Матіос демонструє весілля Петруні та «старого парубка» [32, с. 86] Івана як приклад жорстокості традицій щодо жінок. Шлюб постає як комерційна угода: «Молодий князь…

щойно “прикупив” молоду у її батька» [32, с. 86] і вже дивиться на неї володарським поглядом. А для тестя головна цінність зятя – його багатство, настільки значуще, що «другі мами самі би лягали під такого зятя, аби лиш узяв їхніх дочок на свої маєтки» [32, с. 82].

У патріархальній моделі шлюбу жінка переходить із підпорядкування батькові до володіння чоловіком. Так, наприклад, Петруня позбавлена права вибору – рішення за неї ухвалюють інші: «… Навіщо він віддає її заміж за чоловіка, якого вона вперше побачила саме під час сватання і навіть зомліла, почувши, з якою метою він прийшов у їхню хату?» [32, с. 83].

Принизливим для жінки зображено архаїчний гуцульський звичай перевірки цноти нареченої. Сутність «незмінного після шлюбної ночі ритуалу» [5, с. 88] втілена у, здавалося б, простому дерев’яному келишку, що приховує в дні «простий, але бездоганно продуманий секрет». Наступного дня після шлюбної ночі молодий дякує батькові нареченої, виголошуючи тост і п’ючи з ритуального келишка. Спершу він закриває дно келишка пальцем, а потім, передаючи його тестеві, повністю відкриває дно.

Цілісний келишок символізує честь і повагу до родини нареченої; дірявий – означає ганьбу на все життя. При цьому підтвердження дівочої честі нареченої приносить пошану не їй особисто, а її батькам. За словами М. Матіос, «У гірських громадах поняття честі та гідності вважаються настільки ж цінними, як і матеріальне багатство» [64, с. 6].

На гуцульському весіллі перевірка келишка – ключовий момент, що визначає не лише долю молодої, а й ставлення громади до її родини. У разі невдачі – сором, насильство й публічне приниження стають неминучими. Матіос акцентує на жорстокості традиції: скільки матерів зазнали побоїв від чоловіків через «ганьбу» доньок, скільки наречених – від новоспечених чоловіків, на яких теж спадала частина сорому» [32, с. 91].

Коли Іван передає Гаврилові дірявий келишок, батько, охоплений гнівом і соромом, рве на собі сорочку. Далі, за традицією, настає черга публічного покарання Петруні: «Хто?!» – Гаврило кидається з кулаками на Петруню і б’є її

по голові, плечах і грудях, а «важка татова рука шмагає її спину канчуком» [32, с. 104].

Насправді ж Петрунин чоловік Іван «не вдатний до жінки», «таким Івана вродила мати» [32, с. 111]. Щоб уникнути ганьби й не зізнатися у власній неспроможності як чоловік, Іван цинічно перекладає провину на свою молоду, наївну дружину. Попри це батько Петруні вірить не їй, а зятю, і навіть не намагається вислухати дочку. Трагізм ситуації полягає в тому, що навіть якби Іван відкрито визнав свою чоловічу неспроможність, батько все одно не став би на бік доньки, адже: «Іванові маєтки жоден ґазда не проміняв би на чесне ім'я своєї дитини» [32, с. 113].

Роль дружини не дає їй змоги пізнати себе як жінку. Це стає можливим лише через кохання до Дмитрика – саме почуття, а не шлюб, надає їй жіночої сили. Як і героїня «Щоденника страченої», вона реалізує себе не в статусі дружини, а коханки. Перед вибором між мораллю та коханням Петруня обирає серце: відмовляється від послуг мольфарки, яка пропонує «відмольфарити» її любов [32, с. 108].

Це почуття змінює її – вона вперше відкрито кидає виклик Іванові. Її голос і поставу сповнено гідності та сили, що приголомшує чоловіка: «в її голосі… зневага й торжество» [32, с. 115]. Втрату влади над дружиною Іван сприймає як особисту поразку. Його агресія спрямована не стільки на суперника, скільки на те, що Петруня більше не боїться його: «не має він влади над жінкою…» [32, с. 119].

Героїня «Щоденника страченої», Лариса, порівнює себе з іншими жінками, які мають дітей, чоловіків, «кухню» – традиційні складники жіночого щастя [15, с. 192]. Однак ідея такого життя для неї викликає сумнів, що підкреслює частка «нібито» в її думках. Типова модель щастя постає як «побутова рутина, з насильством і байдужістю: «прання, миття... маскування синців» [34, с. 125]. Водночас і самостійне життя героїні виглядає непереконливо щасливим: «Яке мені ще потрібне щастя, коли є тепло, дах над головою, телефон і робота?» [34, с. 124].

Зрештою, ні роль коханки, ні статус дружини не приносять повноцінного задоволення. Жінка лишається в пастці: між мрією й реальністю, де справжнього вибору немає. Головна героїня «Щоденника страченої» говорить: «Душевну драму в повсякденному житті, на жаль, часто не сприймають як справжню катастрофу – хіба що вчені…» [34, с. 12].

Отже, творчість М. Матіос, розкриває драматизм жіночих образів через образність, наприклад: «Життя і страждання – нероздільні, немов сіамські близнюки, глибоко переплетені між собою» [34, с. 54]. Можливість виявити жіночу ідентичність через материнство, що могла б стати природною для героїнь М. Матіос, у її творах найчастіше залишається недосяжною. Причиною цієї втрати часто виступає саме чоловік.

У «Щоденнику страченої» головна героїня Лариса Ковальчук, спостерігаючи за ростом огірків, уявляє себе свідком народження дитини. Усвідомлення власного безпліддя спричиняє в неї глибокі страждання*:* «Я усвідомлювала, що він не здатен зачати життя» [34, с. 44]. Вона імітує вагітність, використовуючи гумову кульку, що підкреслює її тугу за нереалізованим материнством. Через цей образ розкриваються мотиви втраченої дитини та аборту. Вагітність вона перериває, відмовившись від не лише біологічної, а й гендерної ролі матері. У підтексті проглядається ідея жертви: аборт – спроба зберегти образ коханого. Як каже сама героїня: «Жінка проживає життя з винятково заплющеними очима» [34, с. 18].

Цей мотив звучить і в «Солодкій Дарусі»*,* де Матронка з гіркотою згадує: «Краще би була струїла таку нечисть…» [33, с. 159], а в «Майже ніколи не навпаки» Теофіла після зґвалтування черкесом хоче втопитися, дізнавшись про вагітність.

Як зазначає Т. Тебешевська-Качак, Марія Матіос порушує традиційно «жіночі» теми – нереалізованість жінки у ролях матері, дружини, берегині дому [60, с. 60], показуючи внутрішній розлам між соціальними очікуваннями та жіночою суб’єктністю. Однак материнський інстинкт перемагає: «Коли Теофіла відчула в собі зародок життя, вона поклалася на волю Божу» [32, с. 158].

Героїні М. Матіос переживають як душевний, так і тілесний біль. Хоча для них повнота жіночого щастя пов'язана з материнством, бажана дитина часто виявляється зайвою у межах патріархальної моделі гендерних стосунків, змодельованої авторкою. «Гуцульське суспільство з його традиційними нормами легітимізує дискримінацію жінки, не дозволяючи їй повноцінно виявити свою ідентичність. Саме патріархальні стереотипи постають основною причиною утиску жінки» [23, с. 273].

Аналізуючи творчість М. Матіос, розуміємо, що у її творах центральне місце займає складна та суперечлива жіноча постать. Цю тенденцію дуже показово виявляємо і в драмі на шість дій «Мами», оскільки її центральними образами-персонажами постають жінки, матері, які втратили своїх синів на війні, жінки, зрозуміти яких зможуть лише такі ж як вони, зранені, зболені тяжкою втратою, що ладні просити у Господа смерті: «Господи…Змилосердься хоч ти наді мною. Господи…Татку щирий небесний, – умертви мене, Господи…відніми моє життя… штовхни зі скелі… закопай живцем…» [37, с. 40].

Як і в попередніх творах у романі «Мами» жінка, окрім своєї основної біологічної функції – бути матір'ю (чи принаймні реалізація цієї ролі через спроби відчути материнські інстинкти та втілити їх у житті), маневрує і між іншими складниками суспільного буття: історією, політикою, державою, цивілізацією, наукою, освітою, культурою та ін. І навіть попри те, що перед нами змальовано образи «слабкої» статі, жінки Марії Матіос аж ніяк не є слабкими насправді. Ірина Насмінчук, досліджуючи прозу письменниці та її індивідуальний стиль дійшла висновку, що «найпоширенішим художнім типом жінки в її творчості є жінка бунтівна, яка має щось від архетипного образу біблійної Ліліт, відомої своїм протистоянням ненависній патріархальній структурі. Різні іпостасі «слабкої статі», яка зважується на відкритий бунт проти свого середовища, виписані філігранно, з глибоким проникненням у неповторний жіночий душевний космос» [40, с. 9].

І досі залишається відчутним те патріархальне середовище, але жінка М. Матіос йде на відкритий та відвертий діалог з чоловіками. Так, наприклад, звичайна розмова головного лікаря з Сидонією, яка своїм характером, сильною позицією, хоча і з деякою нервовістю, не поступається своїм принципами та гордістю. І коли їй ніби мають дати догану з району через неналежну манеру спілкування з пацієнтами, вона неприховано говорить лікарю «Ви за мої слова не відповідаєте. Нервова я. Всі знають. Хай прийдуть з району самі та й скажуть мені в очі про ту нетактовність і скажуть, що від мене хочуть. Послушанія? А я не в монастирі! Послушницею не наймалася» [37, с. 72].

Дослідниця О. Буряк, аналізуючи роман «Мами» з боку феміністичного виміру, зазначила, що в окремих моментах у творі присутнє «критично-іронічне ставлення до чоловіків» [8, с. 23]. Зумовлено це, насамперед, їх поведінкою, ставленням до жінки, рівнем емпатії, порядності та людяності, через це, часто, чоловічі персонажі позбавлені імен або просто названі за професією, як от: офіцер, воєнком, профорг, головлікар та ін.

На прикладі образу мами Сидонії можемо говорити і про невдалий досвід побудови стосунків з чоловіками: «Коханців їй не хотілося відтоді, як вигнала свого шлюбного – безпробудного пияка» [37, с. 78]. Сидоню не зупинили ані «сільські терпеливиці», ані малолітня дитина, адже все одно вона «і за жінку, і за чоловіка живе» [37, с. 79]. Зауважимо, що імені цього персонажа також не названо у тексті твору.

І хоча сама авторка не акцентує на цьому увагу, але не можна не помітити, що її жінки – самотні, у них немає родини, немає чоловіків або, точніше кажучи, немає майже жодної згадки про них (мама Сидонія – єдина, чиї стосунки з чоловіками частково описано у творі). З одного боку, така самотність – це спосіб оголити материнську трагедію, прибрати усі «зайві» з'язки (наприклад, родичів, сусідів, громаду), щоб фокус впав на єдину вісь «мати – син – війна – смерть». З іншого боку, така модель побудови жіночих образів Марією Матіос зображає ту руйнацію патріархального шлюбу, коли жінка тепер фактично виживає сама, а тому – не потребує допомоги «сильної» статі.

Але можливе й інше трактування такого художнього кроку авторки, яке також має право впливу: у романі війна «забирає» чоловіків як фізично, так і символічно, щоб підкреслити генераційну вирву, яку породила війна, тому присутність чоловіків полягає власне у їхній відсутності: «…а все ж на дніпропетровському цвинтарі більшає хрестів з невстановленими бійцями. Ой більшає. Кінця-краю не видно цій війні…» [37, с. 180]. Інша ж значна частина чоловічої статі, яка, скоріш за все, розуміла, що політична та економічна ситуація в країні не дозволить їм реалізувати себе чи забезпечити родину, була змушена емігрувати або шукати заробітку далеко від дому. Показовою є авторська ремарка про деградацію чоловічого середовища в тилу, серед яких не те що коханця не можна було знайти, а навіть елементарної допомоги, що підсилює образ самотньої жінки як єдиної, хто тримає на собі світ: «Ой коханець… у селі межи зграї п’яниць та лайдаків, які лишилися після виїзду нормальних чоловіків на роботу в Європу, важко когось найняти дров наколоти та город зорати, не те, що знайти чоловіка для любощів» [37, с. 78].

У такому контексті жіноча самотність у романі постає не просто художнім прийомом, а симптомом епохи війни – епохи, у якій жінка лишається останнім носієм і пам’яті, і болю, і відповідальності за продовження роду та збереження людяності.

Отож, гендерний погляд у прозі Матіос не тільки розкриває механізми гноблення, а й відкриває простір для розмови про жіночу гідність, суб’єктність і право на самореалізацію. Жінка, «позбавлена голосу», часто замовкає, створюючи навколо себе емоційний захист, аби зберегти свою гендерну ідентичність у сучасному світі. Письменниця показує, що знецінення людського життя властиве як жіночому, так і чоловічому світосприйняттю. Вона не уникає емоційної глибини, не боїться бути сентиментальною, але при цьому вміло балансує між надмірною чуттєвістю та байдужістю. Матіос зосереджується на тонкому аналізі психологічних образів, не уникаючи інтимних тем, страхів і душевних зламів.

2.3 Вплив національної травми на формування характеру героїнь

Національна травма – це глибоке історичне та культурне переживання, що залишає невід'ємний слід у свідомості народу і впливає на його ідентичність. У творах Марії Матіос ця травма постає як фундаментальний чинник, який формує характер і долі її героїнь. Відтак у центрі більшості її творів – жінка, чия доля нерозривно пов'язана з трагічною історією нації, що протягом століть відлунювала болем у жіночих життях. «Крізь призму особистих переживань героїнь письменниця відтворює глибинні рани історії: війни, депортації, втрати рідних і коріння, які сформували не лише соціальний, а й психологічний контекст життя» [51, с. 255].

Героїні М. Матіос живуть під тягарем історичних травм, транслюючи біль і розпач, але водночас виявляють дивовижну стійкість, прагнучи зберегти гідність і віру. Тому образ жінки в її творах постає символом не лише жіночої, а й національної боротьби за життя та самоідентичність. Так, наприклад, у романі «Черевички Божої Матері» (2014) Іванка Борсук – незвичайний персонаж, котрий не раз змусить читача замислитись про її поведінку та світогляд. Ми зустрічаємо дівчинку в лісі, коли та «пускається вперед підстрибуючи, радісно пищить… Раптом застигла, підняла голову догори і повільно, крок за кроком, почала повертатися назад… Іванка не грається – вона просто хоче побачити свою тінь на місяці» [36, с. 5–6]. Іванка живе у неспокійний час. «Понад два десятиліття тому, під час Першої світової війни, буковинські землі стали ареною протистояння австрійських і російських імперських військ. У 1917–1918 роках Румунія, скориставшись ослабленням обох держав, на десять років окупувала Буковину й Бессарабію, запровадивши там жорстку антиукраїнську політику, яка тривала до приходу Червоної армії у 1940 році» [57, с. 194].

Увесь цей час українське та єврейське населення піддавали репресіям і дискримінації за національними й релігійними ознаками, про що ретроспективно згадується в інших частинах саги («Нація», «Майже ніколи не навпаки», «Москалиця», «Солодка Даруся»). І от у середині 1941 р. селом

проходить вістка, «що в неділю німець напав на москаля, і зачалася война» [36, с. 15].

Перманентна напруга та стан апокаліпсису, притупив відчуття від цієї новини, наприклад: «Багато досвідчених дідів лише знизали плечима: що тут нового? Хіба вперше на землі починаються війни?.. А більш розумні задумувалися: хто тепер піде на війну – сербські сесереси чи, може, повернеться румун? І те, й інше – погано» [36, с. 18].

Та попри все, людина, загартована десятиліттями життя в екстремальних умовах, відчуває, ніби її полишив Бог, і прагне осмислити власні провини та спокутувати їх. Селяни ніби завмерли на краю безодні, не знаючи, що чекає попереду. Саме так у повісті втілюється екзистенційний жах, що виникає з усвідомлення тлінності людського буття й усього навколишнього [49, с. 112].

Цікаво спостерігати за ходом думок Іванки, коли вона почула розмови про ймовірну війну, наприклад: «Лиш би знайшлося, кому косити, щоб чоловіків і хлопців не забрали до армії, або щоб війна взагалі не почалася. Дід каже, що війна з Польщі вже наближається і до них… Він знає це, бо був на першій війні, а другої вже не хоче бачити» [36, с. 97].

«Дитяча наївність Іванки поєднується з передчуттям дорослих труднощів: без чоловіків, які виконували основну працю в селі, життя стане вкрай важким. Культурно-історичний метапростір твору поглиблюється через зображення українсько-єврейських взаємин – невід'ємної частини буковинського мікросвіту» [38, с. 21], – припускає Л. Нагорна. Іванка щиро не розуміє, чому «жидів» треба бити до смерті, розмірковуючи про це по-дитячому щиро й морально чисто, наприклад: «Чого їх боятися? В дурійках можуть порвати один одному ногу чи руку, але вуха не відірвуть. Назвуть дурним ґоєм чи смердючим жидом – і все на тому» [36, с. 64].

Дівчинка не бачить нічого дивного в тому, що її єврейські товариші носять кипу, ходять до Штірової хати молитися, нічого не роблять у шабат [36, с. 65], і навіть різні боги її не дивують: «Інакший – то інший. Мама каже, що погано, коли немає Бога» [36, с. 65].

Прихід людей, далеких від духовних цінностей, знаменує початок нової кривавої сторінки в буковинській сазі. Виконуючи репресивний план, вони депортують із Черемошного кілька українських та єврейських родин у рамках ліквідації «соціально опасних і соціально врєдних елємєнтов» [56, с. 141].

Іванка гостро переживає будь-який страх: він одночасно загострює її чутливу натуру і паралізує волю. Після моторошного випадку в Дідьковій Ямі, де вона вперше зустріла Петра, епілептичні припадки почастішали.

Молитви та звернення до Божої Матері не приносять полегшення, і щиро віруючій дівчинці починає здаватися, що Бог, розгнівавшись за її втручання в його справи, відвернувся від неї – як і від усіх згорьованих мешканців Черемошного, наприклад: «А якщо вона справді розгнівала Бога так сильно, що він не пошкодував її і тепер так жорстоко кидає її об землю?.. Але навіщо Бог так мучить Іванку?..» [36, с. 89].

Колись Іванка дізналася, що на світі існують «нечуйні» люди, тобто глухі до чужих почуттів, позбавлені милосердя: «Цікаво, як інші люди можуть жити ніби нечутливими, фактично глухими? Адже навколо говорять, шепочуть, навіть кричать одне на одного…» [36, с. 40]. Усвідомлення, що Бог – «нечуйний» до неї, підкошує дівчинку морально та посилює жахливу візію художнього простору.

Отже, у повісті «Черевички Божої Матері» трагедія Буковини 1941 року подається крізь призму сприйняття Іванки Борсук – хворобливої, дивакуватої дівчинки з тонкою, поетичною й водночас надзвичайно вразливою душею. Вона живе в гармонії з природою та світом довкола, однак ця крихка ідилія руйнується з приходом чергових окупантів – різних за виглядом, але однакових за жорстокою суттю. «Ставши свідком жорстоких розправ над сусідами та зіткнувшись із безмежністю абсурдного зла, Іванка почувається морально знищеною. Та попри все, в її руках – шанс урятувати бодай одну безвинну душу, і вона намагається не змарнувати цю можливість» [30, с. 49].

У романі «Солодка Даруся», авторка пропонує читачеві концептуальне бачення національної трагедії крізь призму трагедії цілої української родини, і

вже потім – Дарусі. Солодка Даруся – образ жіночої долі в Україні; або й самої України. Роман про дівчинку, згодом жінку, про те як її життя понівечили «кгбшники та савєти». Провідна тема – «конфлікт особистості та тоталітарної системи, трагедія зруйнованого життя, що вражає все навколо. Люди із забобонами, плітками лише підживлюють цей стан» [44, с. 6].

Трагізм однієї долі виступає трагедією для всього села. Модель зображуваного села – це про весь поневолений регіон, про долю України. Варто зазначити, що події відбуваються у селі Черемошне, де у 1940 році народилася Ілащук Дарина (згодом Даруся). «Село, описуване в романі, має реальний прототип – це село Черемошна, Верховинського району, Івано-Франківської області. В період від 30-х років ХХ століття до 60-х років Верховинський район був одним із центрів національно-визвольного руху, де вишкіл проходили більше десяти сотень УПА» [56, с. 143]. Саме образи Дарусі, її матері, батька, те, як склалися їхні долі і є моральним вироком, який виносить авторка тим історичним катаклізмам, які стрясали українську землю.

Мовчання – один з прийомів, до якого нерідко звертається письменниця. «Вона обрала цей прийом, щоб продемонструвати якими безлажісними є історичні події, як вони можуть зруйнувати не лише життя однієї людини, а покласти край щастю, злагоді цілої родини та мати негативні наслідки для наступних поколінь» [42, с. 138]. Наприклад: «Жахливий біль накопичувався в її голові щоразу, коли хтось згадав про солодощі, а односельці не давали їй жодної цукерки, бо знали, що від солодкого Даруся почуватиметься ще гірше... Ці страшні болі могла зупинити лише вода. Люди дивувалися Даринці і не розуміли, що вона бореться за виживання, як може… Лише з Богом і з батьком, який похований під хрестом, адже давно помер, але вона досі з ним говорить… Інші вважають, що вона німа, хоча вона просто усвідомила справжню ціну мовчання…» [36, с. 24].

1940 рік ознаменувався приходом влади совєтів на західноукраїнські землі. Попри те, що авторка не вдається до розгорнутого опису подій, для кращого розуміння ситуації, що спричинила мовчання Дарусі та розпад родини,

наводить коротку характеристику тих часів: «Від минулої осені, з того часу, як побиті німцями поляки відступили з того краю, а саме з 17 вересня 1939 року, по той бік ріки Черемош почали панувати совіти у дзеркально відображеному порядку» [36, с. 98].

Маленька Даруся, будучи дитиною, не подумавши про наслідки, відкриває слідчому Дідущенку правду про те, що тато без примусу віддав бійцям УПА молочні продукти. Наслідки були жахливими. Дарусю ніхто не попередив про те, що їй не можна бути відвертою з совітами, але злість перейшла саме на неї. Матронка вимовила жахливі слова, кляла, що в них народилася така дитина, а Михайло, «чи не вперше, захистив доньку. Цей необдуманий крок змінив устрій їхньої сім'ї» [17, с. 6].

Для головної героїні це свідомий вибір, спровокований трагічними обставинами, але кожному важливо мати можливість висловити свої почуття та думки. Саме тому дівчина так часто навідується на кладовище до тата, аби хоч одній душі звідати свої таємниці.

Даруся також страждала від нестерпних мігреней, які є ще одним проявом її травматичного досвіду. Щоразу, коли хтось згадував про «конфетти» – макітра нестерпно боліла. Наслідки лиховісних подій постійно нагадують дівчині про себе, не дають забути обставин, що до цього призвели. Тож, героїня змушена постійно повертатись у минуле, що, очевидно, негативно на неї впливає.

Кульмінацією твору є момент, коли Даруся побачила на власні очі, як її матір покінчила життя самогубством. Для маленької дитини це стало величезним потрясінням, яке вона сприйняла як власну провину. Після цих подій вона обрала мовчання як захисний механізм, бо до смерті боялась бовкнути зайвого. Не знала малою, якою жорстокою може бути московитська влада і через них втратила свою родину. Даруся стала «тяжким випробуванням для своїх батьків, хоча не мала злого наміру, і все життя мусить нести цей тягар, знову переживаючи болючий досвід» [18, с. 135].

Прослідковано й історичну пам’ять, яку закодовує Марія Матіос у рядки роману. Неможливість відстояти свою позицію до кінця, страх за себе і за близьких породжує загострене відчуття обережності та розсудливості, яка межує із боягузтвом, але завдяки якому не відбулося тотального винищення української нації [17, с. 8].

Трагедія Іванки Борсук у повісті «Черевички Божої Матері» полягає не лише в тому, що вона стала свідком жорстоких злочинів проти близьких і знайомих людей, а й у безсиллі щось змінити чи зупинити. Її образ уособлює одне з головних екзистенційних питань твору: скільки здатна витримати людина, перебуваючи в нелюдських умовах, на межі психоемоційної витривалості. Повість не лише повертає читача до трагічного минулого українського та єврейського народів, а й стверджує цінність людяності, співчуття та здатності не залишатися байдужим до чужого горя.

Роман «Мами» з-поміж уже згаданих творів вирізняється тим, що описує не лише події, які відбувалися по тій «великій у світі війні», а й події XXI століття, війну, якій «теперішні безсовісники і мародерники лиш якесь псяче порекло дали – АТО» [37, с. 31]. Цими словами мама Михайлина, якій вже «поверх дев’яносто років минуло» не просто фіксує історичну паралель між віддаленими у часі війнами, а й актуалізує досвід колективної, поколіннєвої травми, що знову повернулася у життя українців: «Бойня то, а не АТО. Що давня бойня в лісі – що ця. Однакові полювальники на людину. І нікому нікого не жаль!» [37, с. 31]. Її голос – це голос жінки, котра прожила кілька епох національного болю й бачить у сучасних подіях не нову, а повторювану, циклічну трагедію, яка знову й знову накладає свій відбиток на жіночу долю, вона як ніхто розуміє, що не від «народження до смерти» живе людина, а від війни до війни…, і лиш потому до смерти» [37, с. 31].

Людмила Ромас досліджуючи індивідуально-авторське бачення реалій російсько-української війни у драмі на шість дій Марії Матіос «Мами» говорить про те, що: «Окрім трагічного світовідчуття матері після смерті сина, у кожній із п’яти історій письменниця торкається надзвичайно актуальних для

українського суспільства проблем: Революція Гідності, війна, АТО/ООС, загравання зі споконвічним ворогом – росією, проблема зброї, яку роздавали і розпродавали по всьому світу, український олігархат, «афганці», «комічний квартал», телебачення, вибори, мовне питання, питання освіти, ставлення до ветеранів новітньої війни та багато інших» [50, с. 100]. Найпоказовішим жіночим образом роману, крізь який найбільше можна простежити вплив національної травми на формування характеру жінки – є образ мами Сидонії Вакулюк. Її спокійне та затишне життя змінюється рівно тоді, коли перед нею «в середині червня чотирнадцятого» став її син «тверезіський – як скло – і подивився просто в очі. Ще не промовив жодного слова – а вже знала, що він заріже її по-живому…» [37, с. 91]. Її єдиний син, її Вітальчик йде добровольцем, адже «обіцяного призову так і не дочекався – поїхав з такими самими, як сам, на Схід. А куди – не знала навіть мама» [37, с. 93]. Через деякий час мати втрачає зв'зок із сином і з цієї миті її життя перетворюється на простір невідомості й тривоги у пошуках сина або хоча б найменшої зачіпки щодо місця його знаходження, яка допомогла б їй дізнатись щось про своє найцінніше – про свою дитину.

Сидонія, опинившись сам-на-сам зі своєю бідою зіштовхується з абсолютною бездіяльністю влади, яка замість того, щоб захищати та інформувати, продемонструвала байдужість та повне нерозуміння того, що відбувається в країні. Так, у військкоматі, куди звернулася жінка, щоб дізнатися чи є її син у списках мобілізованих чи добровольців, їй «роздратовано відрізали»: «Треба було вашому Вакулюкові В. І. чекати якогось порядку, а не пертися без команди в пекло. Навіщо панікувати? Це не війна ж! Антитерористична операція» [37, с. 100]. Сидонія змушена пройти цей шлях. Її постійні звернення, дзвінки, поїздки, спроби знайти бодай якусь ниточку, яка б привела її до сина, цей вияв материнської любові – це не просто приклад однієї пересічної драми життя, а модель поведінки, сформованаої травмою, яку переживає вся країна і донині, а отже така травма – є колективною, «оскільки

група травмованих у ній кількісно значуща», – зазначає Тетяна Гребенюк [14, с. 106].

Найсильнішим потрясінням для Сидонії стає момент, коли вона отримує конверт з результатами ДНК експертизи, де зафіксовано наступний висновок: «Біологічна спорідненість по материнській лінії між Вакулюк С. Х. і невстановленою особою чоловічої генетичної статі не виключається. Ймовірність даної події складає 99,999 %» [37, с. 136]. Внутрішній світ мами Сидонії руйнується, не витримавши такої напруги. Усвідомлення смерті сина, яку тепер підтверджено офіційними документами, нищить останню опору, за яку намагалась триматися жінка і, яка дозволяла їй жити. Сидонія Вакулюк чинить спробу самогубства та коли приходить до тями починає молитися. Любов матері до дитини – найщиріша та найвідданіша любов, яку коли-небудь може відчувати жінка, тому молилася Сидонія «тижнями і місяцями безперервно молилася – тішила себе думкою, що молитва поможе розпізнати бодай якийсь знак про сина» [37, с. 140]. Цей акт спроби самогубства – кульмінація жіночої трагедії у просторі національної травми. Але не можна трактувати цей вчинок як маркер слабкої особистості жінки, а навпаки – як прояв її сили, зламаної не особистими, а історичними, політичними та національними обставинами.

У 1969 році Елізабет Кюблер-Росс у праці «Про смерть і вмирання» представила модель із п’яти етапів переживання горя: заперечення («Я не можу в це повірити», «Цього не може бути!», «Не зі мною!»), гнів («Чому я? Це несправедливо!», «Ні! Я не можу цього прийняти!»), торг (період надії, встановлення контакту з Богом: «Якщо я пообіцяю це робити (чи не роботи), то Ти, Господи, не допустиш цих змін у моєму житті»), депресія («Я така нещасна, мене нічого не цікавить»; «Все жахливо… Для чого робити спроби?») та прийняття («Все буде добре»; «Я не можу змінити цього, але я можу бути з цим») [63, с. 80].

Сидонія Вакулюк проходить увесь цей шлях переживання найбільшого в її житті горя – втрати сина, і доходить до того моменту, коли **запаречення** вже

неможливе, **гнів** вичерпано («Не знаю, як то я все те переварила в собі і нікому не нашкодила. Бо тоді мала такий настрій і так мене боліло все з голови до ніг, а найбільше таки мозок, що була би трощила, як який погромник, усе навкруг: вікна у вагоні, купе, посуд, гамселила би була провідника і пасажирів, особливо тих, хто говорив голосно і сміявся. Злість, ненависть і відчай розривали мене зсередини, мов які гранати, – то так би була розривала цілий світ круг себе» [37, с. 167-168]), **торг** завершено, але **депресія** ще триває, доки не настає «покірне прийняття змін» [63, с. 80] – остання стадія переживання горя – **прийняття** («Думаєте, мені легко було змиритися з експертизою? Часом і тепер таки бунтувала би, що змирилася. Таки грішу думкою: а може, той Микола видів когось іншого розірваного, а мені сказав, що то Вітальчик? А потому як всядуться сльози, як вгамуюся за всякою роботою, бо лиш робота мене й рятує, кажу собі так: Сидоню, ти ж материнським серцем чуєш, що його нема. Мама, доктор, аби на якій відстані від дитини була, а її серце знає, коли дитині добре, а коли недобре, а коли дитини вже нема на світі» [37, с. 169–170]).

Робота у реабілітаційному центрі психологічної допомоги ветеранам з ПТСР «Геракл» стає для жінки рятівною, хоч і надскладною (навіть простір, тут, набуває символічного значення). Попри те, що її біль утраченого материнства відрізняється від фронтових травм бійців, Сидонія поступово починає бачити, як її власна рана резонує з їхнім досвідом, вона розуміє крізь що довелось пройти і її дитині. У центрі проходять реабілітацію військові, добровольці, що повернулися з Іловайська – одного з найбільших символів колективної національної рани сучасної України. Кожен із них несе в собі досвід граничного болю, втрати побратимів, фізичних та психологічних поранень, виживання у нелюдських умовах, нерідко – провини вижившого. Сидонія стикається з тими, хто, як і її син, бачив війну без прикрас, у всій її нелюдській суті. Власний травматичний досвід стає тією призмою, крізь яку жінка сприймає і розуміє чужий біль. Її роль у центрі – не фахівця, а скоріше «матері», яка може вислухати та почути, дати те, чого, як виявляється, так бракує багатьом

військовим, – б езумовну людську підтримку. Це зближує її з пацієнтами більше, ніж будь-які формальні професійні навички.

«Геракл» – це не лише простір лікування для ветеранів, а й місце внутрішнього оновлення для Сидонії. Поступово виявляється, що її присутність потрібна не тільки їм – вона необхідна і їй самій: «Так уже й приросла до того центру, що коли прийшов час, довелося відривати мало не зі шкірою. Важко повірити, але робота в реабілітаційному центрі для ветеранів з такими складними долями і несподіваними історіями для неї виявилася рятівною. Загойною, як мазь при опікові» [37, с. 267].

Так формуються дещо нові риси характеру Сидонії: відповідальність, співчуття, готовність приймати біль інших, уміння бути поруч без зайвих слів і без осуду. Марія Матіос показує, що ця жіноча стійкість народжується не всупереч травмі, а завдяки її проживанню, коли колективний біль нації стає підґрунтям для індивідуального морального та емоційного зросту.

Образ Сидонії Вакулюк є одним з найповніших втілень того, як національна травма формує жіночий характер: водночас ламає і зміцнює, забирає сенс і дарує новий, відкриває у людині здатність не лише витримати трагедію, а й трансформувати її у дію, необхідну іншим. Жіночий досвід у час війни є осердям морального виживання громади й нації, а жінки, такі як Сидонія, стають невидимими опорами суспільства, що переживає історичну катастрофу.

Події, описані в усіх романах, повторюються, ніби закладені в історичну петлю: зґвалтування, катування, геноцид українців радянськими-російськими військами – це події XXI століття міста Буча, Ірпінь, Гостомель, Маріуполь, Херсон. У цих містах окупаційна влада РФ чинили те, про що читаємо у Марії Матіос. Сьогоднішні події в Україні, спричинені російською агресією, можуть обернутися найбільшим актом геноциду в Європі з часів Другої світової війни. Війна продовжує залишатися болючою національною трагедією.

Для простих українців боротьба, що ведеться ціною людських життів, ніколи не була благом. У критичних обставинах активізується первинний

інстинкт: глибоко вкорінене в людині прагнення захищати своє, вижити за будь-яку ціну, зберегти територію, рідний дім, близьких. Коли мета зводиться до одного – виживання (індивідуального, родинного, національного), свідомість розділяє світ на дві категорії: Свої та Чужі, між якими проходить чітка, непримиренна межа.

РОЗДІЛ 3
ПОЕТИКА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ МАРІЇ МАТІОС «МАМИ»

3.1 Портрет як засіб психологізації

Одним із найголовніших прийомів психологізації персонажів є портретна характеристика, яка у творчості Марії Матіос перетворюється на красномовний засіб художнього аналізу внутрішнього стану, розкриваючи глибину емоцій, світогляду й духовного болю героїв.

Жіночі персонажі у прозі М. Матіос – «це не лише репрезентанти певних соціальних ролей (матері, дружини, доньки), а постаті, кожна з яких має свою унікальну життєву історію, внутрішню драму, травму або протест. Їхні образи багатовимірні, і саме завдяки ретельно прописаним портретам читач отримує змогу зазирнути в глибину їхніх переживань!» [21, с. 115].

Портрет героїнь в творах письменниці слугує інструментом передачі психологічного стану. Важливу роль відіграють деталі: вираз очей, міміка, пози, одяг, жести – все це симультанно відображає душевний біль, втому, внутрішній надлом, гідність чи приглушений протест. Така організація портрету «дозволяє вловити настрій і психологічну напругу» [66 с. 299].

Роман-драма «Мами» (2023), новий масштабний твір М. Матіос, у якому актуалізується тема материнства. Центральною проблемою постає взаємозв’язок матері та дитини, що у романі подається як глибока екзистенційна та духовна основа жіночого буття. «Водночас ця тема розкривається в контексті інших складних питань: життя і смерті, самотності, суспільного визнання, впливу влади та війни на особисту долю, зокрема на емоційний стан матері, чия дитина загинула на війні» [8, с. 22].

У структурі твору представлено п’ять окремих розділів-драматичних дій, кожен із яких присвячено окремій героїні, що переживає особисту трагедію: «Мама Марія» (Україна. Тепер уже завжди), «Мама Веронця» (Україна. 2015), «Мама Михайлина» (Україна між 1953 і 2015 роками), «Мама Сидонія»

(Україна), «Мама Мамая». «Усі ці історії мають індивідуальний емоційний та історичний контекст, але об’єднані спільною темою – апокаліпсису в жіночій душі, спричиненого втратою найдорожчого» [37, с. 4].

Особливу увагу привертає хронологічне маркування розділів, що підкреслює зв’язок долі героїнь із історичним і суспільним контекстом. Авторка таким чином акцентує увагу на ідеї: людина не лише особистість, а й «носій часу», жертва або свідок історичних потрясінь.

Цитата з послання святого Авви Доротея: «Повір Богові, що ти зможеш» [37, с. 9], яка слугує епіграфом до першої дії, задає філософсько-релігійний тон усьому твору. Ці слова є психологічною формулою виживання, внутрішньою опорою для жінки, яка втратила все, окрім здатності вірити. Цей роман не лише фіксує страждання, а й ставить питання про сенс життя в умовах його крайньої межі – втрати дитини.

У першому розділі твору «Мама Марія» розкривається глибоко емоційна й психологічно насичена картина переживання матір’ю втрати сина. Авторка створює складний художній образ жінки, яка опиняється на межі між життям і смертю, реальністю та уявою. Єдиною її опорою в цьому занепаді стає трансцендентне спілкування з померлим сином.

Важливим засобом творення художнього простору виступає метафора – найпотужніший інструмент у відображенні психологічного стану героїні. Через метафоричне осмислення світу зовнішнє й внутрішнє в творі тісно переплітаються. Наприклад: «розірвані альвеоли, продірявлене серце від болю» [37, с. 12] – це не просто метафори, а мовна модель, яка втілює тілесне візуалізування горя. Така тілесність болю вказує на абсолютну нерозривність душевного і фізичного в людському стражданні.

Особливої уваги заслуговує використання авторкою психологічної метафори для опису внутрішнього стану героїні, яка перебуває в глибокій депресії. У вислові «депресія… точить зсередини, як солітер» [37, с. 13] застосовано влучне порівняння з паразитом, який нещадно руйнує організм зсередини. Такий образ яскраво відтворює характер дії душевного болю, який

невпинно підточує людину, виснажує її, позбавляє сили, волі до життя, здатності відчувати. Солітер – це символ болю, що роз'їдає душу людини.

Подібна метафоризація дозволяє читачеві відчути той стан внутрішньої розірваності, в якому перебуває героїня. Подальше заглиблення в її внутрішній світ показує стадію апатії та байдужості або психологічного «омертвіння». Наприклад: «я на якийсь час кам'янію… моє серце муміфікується… Я статуя…» [37, с. 13] – це не просто образи, а втілення цілковитої емоційної паралізованості. Жінка втрачає не лише сина, а й здатність відчувати, співпереживати, навіть жити. Вона ніби стає скульптурою: застиглою, мертвою тілесно і духовно. «Марія намагається розпізнати риси своєї дитини в найменших деталях навколишнього світу – у хмарі, коті, рухах голуба. Син, незалежно від того, живий він чи мертвий, залишається для неї центром внутрішнього всесвіту, навколо якого обертається її сприйняття реальності» [8, с. 23].

У наступному прикладі авторка використовує зменшувально-пестливі форми, що передають не лише любов, а й тонку межу між спогадом і реальністю, між уявою та вірою. Така лексика емоційно знижує високий духовний контекст, роблячи його близьким, особистісним. Наприклад: «…прилітає Білий Голуб…а потім повільно, перевальцем, чеберяє від мене до Тебе. Так само, як Ти колись невпевнено чеберяв, коли тільки вчився ходити», – де птах стає образом сина, що живе в пам'яті матері навіть через найменший рух» [37, с. 15].

Білий Голуб переосмислює образ сина, підносячи його до сакрального рівня. Так син постає не лише як втрата, а як святий об'єкт материнського поклоніння, що підносить героїню до рівня Богоматері, яка також втратила свою дитину [64, с. 6]. Через багаторівневу символіку, асоціативність і метафоричність, авторка створює своєрідний «небесний наратив», у якому світ реальний поступово перетворюється на духовний.

Кожен розділ роману-драми є самостійною емоційною реальністю, у якій розгортається трагедія конкретної жінки-матері, і водночас це частина цілісного художнього всесвіту, присвяченого материнському болю.

У розділі «Мама Веронця» йдеться про жінку, яка дізнається про загибель сина на війні, у зоні АТО. Цей досвід подається через емоційний вибух, у якому тілесне й духовне горе зливаються в єдине. Відчай мами Веронці, яка отримала звістку про загибель сина в АТО, вихлюпується відчайдушно і «рев пораненого, але на хвильку приспаного звіра знову вириває́ться з жіночих грудей, і гучний плач, та що там плач – жасне виття розтікається луною поміж хатками й городами, лякаючи собак і птицю в сусідських обійстях » [37, с. 27].

Опис реакції матері на звістку про смерть сина насичений експресією, що досягається використанням звукових образів: «рев пораненого звіра», «виття». Таке емоційне забарвлення вириває́ться за межі індивідуального досвіду і стає виявом вселенського болю, який лякає не тільки людей, а й тварин. Отже, авторка через образність, метафори, звукову стилістику та глибокий психологізм створює вражаючий портрет жінки, для якої світ більше не існує в колишньому вигляді – він зруйнований разом із утратою її дитини.

Розділ «Мама Михайлина» побудований як ретроспективна сповідь, у якій письменниця занурює читача в глибини материнської пам’яті. Навіть через десятиліття після смерті сина, убитого радянськими окупантами, жінка залишається внутрішньо спустошеною. Центральним емоційно-смисловим ядром розділу є образ фізичного ураження як метафори душевної рани. Наприклад: «…одного дня серце скоренько забралося з мене, як який злодій після крадіжки. Нібито перепудилося серце самого себе. І спорожнило в мені місце. В один день так, якби вмерло, – і не сказало. Дірку в грудях, як від кулі, зробило. Ніби й не було серця в мені» [37, с. 29-30] демонструє, як туга тілесно вкорінена в тіло матері.

У фразі «Михайлина існує із випущеною зі своїх жил кров’ю» розгортається образ живої примари: фізично існуюча жінка позбавлена

життєвої сили. Ця антитеза між тілесною присутністю і духовною відсутністю, стилістично підсилена гіперболічним образом розповзання туги: «лиш туга – густа, мов смола, туга розповзеться всіма закутками тіла, як розповзається вліті жалюче гаддя…» [37, с. 57]. Тут помітне поєднання природних (смола) та зооморфних (гаддя) метафор, які посилюють враження отруйної, але невідступної болісності.

Загалом, мова цього розділу відзначається високим рівнем експресії та метафоричної насиченості, де біль і втрата подаються не як миттєві реакції, а як довічний стан існування. Відмова Михайлини повернутися до звичного життя не трактується як слабкість, навпаки – вона представлена як форма гідної пам’яті, що надає трагедії екзистенційної глибини. «Стилістичні засоби в цьому уривку: метафори, порівняння, алегоричні образи – моделюють психологічний портрет жінки, яка живе в стані нескінченної втрати, а також формують трагічну емоційну тональність розділу як частини загального болісного полотна роману-драми» [45, с. 33].

Розділ «Мама Сидонія» вирізняється серед інших частин роману-драми масштабністю охопленого часу та розгорнутістю оповіді, наближаючись до жанру повісті. Хронологічне маркування (2014–2021, епілог 2020) задає ритм розділу, стилістично створюючи ефект поступового заглиблення в час тривалої надії, болю і невизначеності.

Сидонія постає як сильна, стримана жінка, яка намагається залишатися опорою для інших, попри власну розгубленість і біль. Надзвичайно яскравим є метафоричний опис емоційного болю: «У грудях стояв клубок, здавалося, скручених цвяхів – колючих, гострих, іржавих, і штрикав за кожним подихом, аж дихання також віддавало іржею» [37, с. 95]. Образ «іржавих цвяхів» передає хронічність болю, його застарілість, що все одно не перестає ранити.

Емоційна динаміка розділу виявляється і в розвитку образу туги. Якщо спочатку героїня стримує «гризоту», ховає її в собі, мов «інфекційну хворобу» [37, с. 107], то згодом ця внутрішня отрута прориває́ться назовні через

метафору «дощів зі сліз» [37, с. 142]. Така образність демонструє перехід від мовчазного, внутрішнього страждання до відкритого емоційного прориву.

Надзвичайно важливим у цьому контексті стає використання біблійно-молитовної лексики: «молитвами і нічим не підтвердженою вірою й жила» [37, с. 141], що ретранслює духовне напруження, намагання вірити всупереч реальності. «Така мова сповідальна, підсилює духовний аспект образу матері, що тримається на краю відчаю лише завдяки ілюзії надії» [45, с. 34].

Отже, розділ «Мама Сидонія» вирізняється багаторівневою стилістикою, яка поєднує метафоричність, символи, риторичні питання, контрасти.

У розділі «Мама Мамая», Марія Матіос створює нестандартний, парадоксальний образ жінки, який, на перший погляд, не вписується у драматичний ряд матерів, що втратили дітей. Авторка навмисне застосовує гротеск і іронію, стилістично віддаляючи цей розділ від решти тексту. Проте за зовнішньою химерністю виявляється глибока трагедія жіночого буття, пов’язана з нереалізованою материнською ідентичністю. Фраза героїні: «Мама я. Мама! Ондечки якого файного кота замість чоловіка і дитини маю. Так що мама я» [37, с. 281] стилістично побудована як самонавіювання, риторичне повторення, що виконує функцію внутрішнього переконання. Такий прийом у поєднанні з розмовною лексикою («файний»), створює ілюзію буденності, за якою приховується глибока душевна деформація.

Завершальним і водночас кульмінаційним елементом стає шоста дія – поезія «Пієта», що тематично контрастує з прозовими розділами, слугуючи емоційним епіграфом й епілогом одночасно. Композиційно ця частина оформлена як поетичне звернення, що має риторику благання й застереження.

Стихійна мова поезії є високим регістром художньої інтонації, стилістично насиченим контрастами, антитезами, еліпсисами, закличними інтонаціями, наприклад:

Люди!

Мовчазні й говірливі…

Жалісливі і добрі

Плаксиві й тверді!

Не лізьте їй у душу… [37, с. 283].

Така експресія наближає поезію до молитви, підсилюючи сакральне звучання фіналу. Особливе значення має назва «Пієта», яка є інтертекстуальною алюзією на образ Богоматері з мертвим Ісусом на руках.

Через цей символичний заголовок авторка універсалізує досвід материнського болю. Мати з траурною хусткою постає архетипом скорботної жінки – священним уособленням втрати, терпіння й духовної гідності. Цей поетичний фрагмент завершує композиційну рамку твору, замикаючи її через асоціативний зв'язок з першою дією – «Мама Марія». «Обидві частини відкривають і завершують роман у релігійно-символічному ключі, підкреслюючи ідею священності материнського болю» [8, с. 24].

Отже, для портретування жіночих образів, авторка використовує емоційно-експресивну тональність, що досягається шляхом використання словосполучень у переносному значенні, порівнянь, символічних конструкцій, антитез тощо. Це дозволяє письменниці передати багатство душевного світу героїнь. Метафори дають змогу читачеві не лише «бачити» стан героїні, а й відчувати його разом із нею. Це свідчить про високий художній рівень тексту та здатність авторки засобами мови втілити складні внутрішні трансформації людини**,** яка переживає трагедію.

3.2 Використання засобів антифактивності

Однією з важливих художніх особливостей роману «Мами» є активне використання засобів антифактивності – мовних і стилістичних конструкцій, що підважують або заперечують фактичність події, явища чи стану.

Антифактивність виявляється у внутрішніх монологах, риторичних питаннях, гіпотетичних припущеннях, символічних фантазіях і сумнівних інтерпретаціях, через які персонажі намагаються осмислити власний травматичний досвід. Так антифактивність виражає сумнів, гіпотетичність, непевність або заперечення фактичності, тобто коли персонаж:

– сумнівається у реальності події (може, здається, ніби);

– говорить про те, що могло би статися (хотіла б, якби);

– не може точно ствердити факт (чи правда це, чи фантазія або сон) [13, с. 82].

Звернення до цих засобів відображає тенденцію суб'єктивізації сприйняття дійсності, коли внутрішній світ персонажа виявляється не менш реальним, ніж зовнішній, а розмиті межі між фактом і уявою слугують способом передати екзистенційну напругу й психологічний надлом.

Основні засоби антифактивності у романі М. Матіос «Мами» такі: гіпотетичний прогноз, не-фактичність (умовність) образу, символічні фантазії й потенційність, заперечення факту ідентифікації**.** Кожен із цих прийомів має власне семантичне та емоційне навантаження і виконує важливу художню функцію – демонструє, як свідомість персонажа в граничній ситуації втрати, страху або болю прагне дистанціюватися від болісної реальності.

Розглянемо зазначені засоби докладніше на матеріалі конкретних епізодів роману «Мами».

1. *Гіпотетичний прогноз.* Одним із поширених засобів антифактивності в романі «Мами» є гіпотетичне прогнозування або моделювання майбутніх подій, яке має характер ймовірності. У таких випадках висловлювання не фіксує факт, а лише припускає можливість його настання. Антифактивність тут виявляється не у формі сумніву, а через конструкції, що відображають ймовірну, але ще не реалізовану дію.

Наведемо такий приклад: «Ні, ця Вакулючка колись таки доведе його до інфаркту… Ця жінка має талант до страждання. Але чи вона хоч колись зазирає в паспорт? І на скількох її вистачить? І на скільки?» [37, с. 273]. Фраза «колись доведе його до інфаркту» репрезентує гіпотетичне передбачення, побудоване на припущенні. Подія постає як прогнозована, але нефактологічна, що підкреслює її ймовірний, а не дійсний статус. Така форма мовлення маркує антифактичність, оскільки мова йде про уявну, можливо емоційно перебільшену, але все ж не підтверджену реальність.

Доповнюють цей ефект риторичні запитання («чи вона хоч колись зазирає в паспорт?», «на скількох її вистачить?»), які також мають ознаки антифактивності: вони не спрямовані на отримання відповіді, а виражають сумнів, розчарування або іронію, демонструючи нестабільність оцінки та суб'єктивне сприйняття дійсності.

Як бачимо, мовлення героїв формує простір імовірного, що не збігається з реальною подієвістю, а лише моделює потенційну ситуацію, у якій емоція переважає над фактом.

2. *Не-фактичність (умовність) образу.* Цей прийом передбачає, що портрет сина виникає не як об'єктивна реальність, а як ментальна репрезентація, що існує виключно у внутрішньому досвіді матері. Героїня прагне будь-яким способом утримати сина у своїй пам'яті, тому нефактична уява стає для неї єдиним доступним способом «бачити» дитину.

Наприклад: «…Сидонія шукала хоч якісь, хай найдрібніші – лише б упізнавані – синові риси, з яких вона подумки складала його живий портрет: у того візьме чоло, у цього підборіддя, поворот голови. Заплющувала очі – і уявляла сина» [37, с. 194]. Образ сина створюється як умовна композиція ознак, позбавлена єдиної матеріальної форми. Портрет, що складається «у того візьме чоло, у цього підборіддя…», не існує в дійсності – це конструкт свідомості, модель, яка єдина дозволяє їй зберегти відчуття близькості.

Такий спосіб добору рис – гіпотетична умовність, адже мати не знає достеменно, чи справді окремі деталі обличчя чужих людей є схожими на сина. Вона лише допускає можливість схожості, створюючи варіант, що не підкріплений жодним фактичним підтвердженням [8, с. 26].

Особливо промовистими є формули: «подумки складала його живий портрет», «Заплющувала очі – і уявляла сина», які підкреслюють нефактичність процесу, його повну залежність від уяви й пам'яті. Тут антифактивність виражена не через сумнів чи заперечення події, а через відсутність матеріальної референтності: образ живе лише у внутрішньому світі жінки й не може бути перевіреним або відтвореним у спільній для всіх реальності.

Отже, цей прийом функціонує як спосіб психологічної реконструкції втраченої присутності, де уява замінює дійсність. Це дозволяє героїні підтримувати ілюзію живої пам'яті про сина і водночас наголошує на неможливості повного повернення до реального минулого. Образ стає своєрідною умовною проекцією, завдяки якій матеріальна втрата символічно пом'якшується у просторі пам'яті.

3. *Символічні фантазії і потенційність.* У наступному прикладі символічні фантазії й потенційні (умовні) конструкції стають важливим способом передати прагнення героїні подолати межу між життям і смертю, повернути дитину хоча б уявно, символічно, і тим самим зберегти власну внутрішню цілісність.

Символічні фантазії – це уявні картини або гіпотетичні ситуації, у яких персонаж проектує свої бажання, страхи чи екзистенційні потреби. «Вони не існують як реальні події, а є образами бажаного, що допомагають (бодай тимчасово) витіснити нестерпну дійсність і відновити ілюзію контролю над втратою. У травматичному досвіді символічні фантазії стають єдиним простором, де материнська любов може реалізуватись у дії – нехай уявній, але життєво необхідній для психічної рівноваги» [64, с. 6].

Наведемо уривок: «Вона би ще витиснула з упалих цицьок живильний сік для нього, навіть коли би прокусила чи продірявила свої постарілі й обвислі дійки іржавим цвяхом… не може бути, щоб материнське молоко не вдихнуло життя в задубіле тіло її дитини…» [37, с. 47]. Цей епізод уособлює екстремальний рівень символічної фантазії, у якій уява про воскресіння сина через материнське молоко набуває характеру одержимого бажання. Молоко тут – не лише символ біологічного живлення, а й метафора безмежної материнської сили, що здатна повернути життя всупереч законам природи. Фрази «не може бути, щоб материнське молоко не вдихнуло життя …» та «Вона би ще витиснула …» є прикладами заперечувального конструктиву антифактивності, коли персонаж не просто фантазує, а переконує себе у потенційній можливості дива.

Потенційність у цих висловлюваннях виражена через умовні конструкції, у яких подія існує лише як припущення, що ніколи не набуде реального втілення: «навіть коли би прокусила…» – умовність вчинку; «не може бути, щоб…» – заперечення незворотності втрати.

У мовленні героїні потенційність – єдина форма існування надії, бо дійсність є надто болісною, щоб її прийняти як остаточну. Саме в символічній фантазії відбувається спроба відновлення втраченого зв'язку і тимчасове зняття межі між життям і смертю, що становить характерну ознаку художньої антифактивності у творі [47, с. 87].

4. *Заперечення факту ідентифікації.* Одним із найглибших виявів антифактивності в романі є відмова персонажа визнати факт ідентифікації, коли реальність стає настільки нестерпною, що психіка активує захисний механізм повного заперечення. Цей тип мовної поведінки заснований на антифактивному сприйнятті, що дозволяє уникнути прийняття психотравматичного факту – у цьому випадку смерті власної дитини.

Наприклад: ідентифікуючи тіло, Михайлина вигукує:

– «Не мій… Вона не почула себе. Це не вона – це її устами промовив лукавий, що раптово вселився в неї, не питаючи згоди чи дозволу.

– Чийсь!!! Котроїсь другої мами! Але не мій, вам кажу! Не мій!!! Не мі-і-і-й!!!» [37, с. 48].

Цей епізод є прикладом антифактивної реакції, в якій заперечення вживається не як констатація, а як потреба відкинути непереносне. Повторюване заперечення «Не мій…» – це крик відчаю, що реалізується у формі мовного спротиву очевидному. Репліка «Це не вона – це її устами промовив лукавий…» вказує на розщеплення суб'єкта мовлення, коли персонаж усуває себе від авторства слів.

Приклад демонструє мовне й психологічне заперечення факту, що не лише передає інтенсивність переживання, а й функціонує як один із найгостріших прийомів антифактивності у романі. Суб'єктивна ілюзія тут стає

єдиною реальністю, у якій ще можливо дихати, а мова – інструментом збереження залишків особистісного «я» у стані граничної кризи.

Відтак антифактивність – це не просто стилістичний прийом, а глибинний вияв екзистенційного стану матері, яка через шок, відчай і бажання неможливого опиняється в зоні психічного сну, де факт і вигадка перестають розрізнятися.

У романі подібні висловлювання виконують подвійну функцію. По-перше, вони передають екстремальний рівень емоційної напруги. А по-друге, вони фіксують антифактичність як мовне і психологічне явище, що дозволяє героїні позбутися хоча б частини провини чи сорому, перекладаючи їх на зовнішню силу, символічно втілену в «лукавому».

Отже, у романі Марії Матіос «Мами» виразно представлене багате психологічне мовлення персонажів, у якому важливу роль відіграють засоби антифактивності. На відміну від фактивних конструкцій, які стверджують істинність повідомлюваного, антифактивні підкреслюють суб’єктивність сприйняття й розмитість межі між реальністю та уявою. За допомогою засобів антифактивності в аналізованому творі відтворено кризові стани свідомості матерів, що опинилися на межі горя й божевілля, реального й ілюзорного, пам’яті й заперечення.

3.3 Внутрішній монолог як засіб саморефлексії

Одним із найефективніших художніх засобів розкриття внутрішнього стану персонажа є внутрішній монолог – форма мовлення, яка дозволяє читачеві побачити світ очима героя, зануритися в його думки та відчути переживання зсередини.

У романі Марії Матіос «Мами» внутрішній монолог відіграє ключову роль у зображенні глибокої саморефлексії героїнь, їхнього болісного осмислення реальності та власної ідентичності. «Саме завдяки монологам розкривається головна ідея твору: материнство не є абсолютною святістю, а

складним життєвим випробуванням, у якому жінка не завжди має змогу бути «ідеальною», але завжди залишається людиною» [41, с. 352].

Розглянемо детально типи внутрішнього мовлення в тексті роману.

1. *Монолог-спогад.* Для глибокого відтворення інтимних, прихованих почуттів і переживань жіночих персонажів, письменниця активно послуговується внутрішнім мовленням як засобом психологічної виразності.

Внутрішній монолог-спогад у прозі Матіос – це не лише засіб репрезентації минулого, а й інструмент емоційного відтворення теперішнього стану героїні. Через нього читач занурюється у свідомість персонажа, чує її роздуми, сумніви, ніжність, біль і страхи.

Показовим у цьому контексті є зворушливий фрагмент із внутрішнього мовлення Михайлини – жінки, яка пізно, але з безмежною любов'ю стала матір'ю. Спогади про перші місяці з немовлям, про емоційну близькість із сином є проявом її материнської ідентичності, вкоріненої у кожному дотику: «О, вона так любила притискати своє маленьке дитятко до себе, що подеколи боялася задушити йогоз любови й безконечної ніжности!» [37, с. 43].

Цей внутрішній монолог є зразком щирого й інтимного переживання. Героїня ніби повертається у минуле, відтворюючи його в дрібних деталях: крихітне тільце немовляти, напруження шийки, теплий струмочок сечі в її долонях. Ці образи не тільки зворушують – вони створюють емоційно насичену атмосферу, де читач стає співучасником щемкого періоду в житті жінки.

Монолог-спогад у романі «Мами» – не просто засіб реконструкції минулого, він стає формою самопізнання, емоційного самозаглиблення й доказом того, що пам'ять – це єдиний простір, у якому мати може вічно залишатися зі своєю дитиною. Марія Матіос через таку форму мовлення тонко й глибоко розкриває екзистенційне материнське буття, де найменші порухи пам'яті мають силу зцілювати або розривати душу.

2. *Внутрішній монолог-роздум із елементами афективного потоку свідомості і символічної фантазії* – це внутрішній монолог, що виражає свідомі й несвідомі процеси», адже тут переплітаються усвідомлені думки й марення.

«У досліджуваному романі образ матері нерідко постає у граничному стані душевного й фізичного виснаження, де материнський розпач набуває масштабів екзистенційної трагедії» [19, с. 30]. Наприклад: «Вона стікає водою… чи власною кров'ю… о, так, то кривава вода чи, може, водава кров біжить її руками й литками, капає з очей… але їй уже байдуже, як вона виглядає і як її бачать ці звірі: вона понад усе хоче самими пучками пальців розправити свого задубілого хлопчинку, мов той скручений листочок, що зовсім зеленим невміньки зірвався і злетів з дерева… або покласти його холодні задубілі ручки під голівоньку з лляним волоссячком… може, би легше йому було лежати… Якби могла витерти застиглу кров коло язичків полум'я і осмикнути задерту "вітровку". Або всього накрити собою. Най би не мерзнув на вітрі і при людях» [37, с. 46].

У цьому внутрішньому монолозі письменниця досягає надзвичайної психоемоційної напруги, поєднуючи тілесну образність і розпач матері, яка стикається з невимовною втратою. Стан героїні афективний: її свідомість балансує між реальністю й галюцинацією, між тілом і духом, між живим і мертвим.

Образ «кривавої води», що тече руками і навіть з очей, постає як символ болю, у якому змішуються сльози, кров і вода - традиційні знаки страждання. Мати в цей момент втрачає не лише дитину, а й саму себе, фізично розчиняючись у своєму горі, немов її тіло перестає належати їй і стає провідником трагічного досвіду.

Особливу емоційну силу має образ сина – «задубілого», але все ще живого у її пам'яті, якого вона прагне «розправити», «покласти ручки», «витерти кров», «осмикнути вітровку». Це відчайдушна спроба повернути до життя бодай у жесті, у пам'яті. Героїня намагається здійснити неможливе: відновити спокій і гідність тіла свого сина перед обличчям нелюдської смерті.

Фінальний образ – накрити сина собою, щоб «не мерзнув на вітрі і при людях», – надзвичайно сильний жертовній символ. Це не лише акт захисту, а й

останній прояв материнського інстинкту, який не втрачає сили навіть після смерті дитини.

Таким чином цей внутрішній монолог-роздум із елементами афективного потоку свідомості є моментом психологічного надлому, що розкриває глибину материнської любові, яка перетинає межі тілесного, соціального й навіть природного. М. Матіос через цей фрагмент передає трагічну велич жіночого страждання.

3. *Уявний діалог / внутрішній монолог з елементами трансцендентного роздуму.* У романі «Мами» авторка звертається до особливої форми – уявного діалогу, що є однією з найглибших і найделікатніших форм вияву внутрішнього мовлення. Такий художній прийом виявляється особливо потужним у тих епізодах, де мати намагається встановити або зберегти духовний зв’язок із дитиною після її фізичної смерті. Це звертання мисленнєво-вербальне, воно не озвучується вголос і не сприймається іншими персонажами, проте наповнене екзистенційним сенсом, болем, беззахисністю та глибинною любов’ю, що виходить за межі звичайного людського досвіду.

У подібних фрагментах внутрішній монолог набуває трансцендентного виміру: він торкається метафізичних категорій: життя і смерті, присутності й відсутності, можливості духовного єднання. Уява стає для героїні єдиною можливістю відчути сина живим, звернутися до нього як до співрозмовника, що залишається поруч у просторі пам’яті й любові.

Героїня веде уявну розмову з померлою дитиною, яка у її внутрішньому світі продовжує існувати як жива, як втілення найсвітліших і водночас найболючіших емоцій. При цьому вона спілкується з сином не через ритуал чи молитву, а як із живою дитиною, чия мовчазна присутність потребує відповіді. Наприклад: «Своїми чистими небесними очима щоразу питає одне і те ж: мамо, що ти тут робиш?! ...Та, навіть вдихнувши, я не маю відповіді на це, Синку. …Бачиш, Синку… я тут нікому не заважаю, і мені не заважає ніхто» [37, с. 14-15].

У цьому емоційно насиченому фрагменті виявляється кілька важливих рівнів смислу. По-перше, це діалог без відповіді, у якому син, хоч і мовчить, усе одно постає як активна присутність, що з'являється в уяві матері через символічний погляд: «Своїми чистими очима питає…». Така форма образу підкреслює, що для матері дитина не просто спогад, а жива істота, яка продовжує запитувати й чекати.

По-друге, материнська відповідь «я не маю відповіді на це, Синку…» – демонструє спустошеність і втрату життєвої опори. Це зізнання, що навіть саме питання «Чому ти тут?» – надто важке й болісне, бо в ньому вміщено усвідомлення безповоротності втрати. По-третє, в інтонації матері немає звичних для трагедії докорів. Навпаки, вона говорить із сином майже буденно, крізь змиренну інтонацію: «Бачиш, Синку… я тут нікому не заважаю…».

Ця буденність – ознака трансцендентного внутрішнього мовлення, коли людина опиняється поза звичними координатами реальності. Саме таке мовлення створює особливий психологічний ефект: героїня не просто згадує сина, вона живе в просторі його уявної присутності, а отже, смерть не має над нею остаточної влади. Це ілюзорне відчуття дає змогу хоч частково зберегти цілісність особистості, що руйнується під тягарем втрати.

Отже, уявний діалог у романі – це не просто художній прийом, а глибоко філософська структура, яка поєднує інтимне й універсальне. Це форма духовної комунікації, яка демонструє, що для жінки-матері, зраненої втратою, не існує остаточної межі між життям і смертю.

4. *Внутрішній монолог із ознаками молитви.* Внутрішній монолог з ознаками молитовного звернення в романі посідає особливе місце як художній засіб психологізації образу матері та поглиблення екзистенційної проблематики. Звернення героїні до Бога й Матері Божої постають не лише традиційним виявом релігійності, а й граничною формою афекту, коли вербалізація болю стає єдиним способом зберегти єдність внутрішнього «я».

Молитва в цьому контексті виконує подвійну роль: з одного боку, це спроба знайти сенс у стражданні, з іншого – це інструмент духовного опору,

коли людині бракує сил для звичайного раціонального осмислення травматичного досвіду.

Важливо, що монолог поєднує прохання, докори та відчайдушні благання про смерть, створюючи багатогранний емоційний регістр. Таке переплетіння емоцій робить психологічний портрет матері переконливим і глибоким. Завдяки цьому художньому прийому особистий біль героїні перетворюється на екзистенційне осмислення втрати.

Звертання Сидонії сповнені афекту й внутрішньої розірваності. Мати одночасно благає і докоряє, намагаючись знайти пояснення тому безглуздю, яке випало на її долю. Її монолог має виразну молитовну ритміку і повторювану інтонацію, що надає йому характеру ритуального звернення. Наприклад: «Б'юся головою об стовбур дерева: Боже, поможи мені побачити Сина! Ти ж є любов, Боже! Не скупися на радість для матері хоч коло Його портрета» [37, с. 19].

У цьому проханні втілено прагнення бодай частково подолати нездоланний бар'єр між живим і мертвим, знайти можливість духовної зустрічі, яка дарувала б полегшення. Однак у наступних звертаннях віра в милосердя Бога щоразу більше змішується з розпачем і прагненням смерті як єдиного виходу. Наприклад: «Господи… змилосердься хоч Ти наді мною, Господи… Татку щирий небесний, – умертви мене. Господи… відніми моє життя… зіштовхни зі скелі… закопай живцем» [37, с. 40].

Афективна насиченість мовлення підкреслюється гіперболізацією: бажання бути вбитою, закопаною живцем, аби уникнути ще більшого приниження і болю.

В іншому епізоді молитва втрачає форму прохання й перетворюється на відчайдушний докір Богові, що допустив таке знущання над материнською любов'ю: «Позволь, Боже, цьому звірові на двох ногах вбити мене ще раз… бо не витри-и-имую, Матір Божа…» [37, с. 46].

Повторювані теоніми (Боже, Господи, Матір Божа) створюють особливий ритуальний ритм, що єднає монолог із молитвою і жалобним голосінням. У цих

звертаннях концентрується гранична межа афекту, коли біль не залишає людині нічого, крім спроби звернутися до Бога.

Звертання Сидонії до Бога створює психологічно достовірний образ жінки, яка шукає відповідей у сакральному просторі, прагнучи хоч якогось сенсу і полегшення.

Отже, внутрішній монолог у творі – це дзеркало душі, що дозволяє заглянути в найпотаємніші куточки свідомості героїнь. Через нього авторка досягає глибокого психологізму, дає змогу розкрити складність материнських почуттів: любові, розчарування, страху, каяття, мовчазного болю. У романі «Мами» внутрішній монолог виконує надзвичайно важливу функцію – стає засобом глибокої саморефлексії, що дозволяє героїням осмислити власне минуле, прийняти свої втрати. Через цей прийом Марія Матіос створює живу, емоційно насичену тканину твору, в якій голос кожної матері унікальний, але водночас універсальний. Саме внутрішній монолог стає тією формою, через яку авторка найповніше передає психологічну глибину образів і складність теми материнства в умовах історичних катаклізмів і людської самотності.

3.4 Номінативний код характеротворення

У художньому тексті іменування персонажа відіграє ключову роль у його мовній і семантичній організації. Ім’я, прізвище чи прізвисько – це не лише засіб ідентифікації, а й смисловий ключ до глибшого розуміння образу. «Особливо значущим номінативний код є у створенні жіночих персонажів, де найменування містить етнокультурні, психологічні, релігійні або символічні конотації, формуючи широку асоціативну сітку» [1, с. 150].

У романі «Мами» М. Матіос номінативний код виконує функцію характеротворення: через імена й прізвища авторка вибудовує архетипи, зокрема материнські, задає емоційне ставлення до героїнь та акцентує увагу на їхній духовній місії. Це допомагає розкрити трагічний вимір жіночого буття в умовах війни, втрати, самотності. Образ матері подається як основа жіночої ідентичності: жінки залишаються «мамами», навіть втративши своїх дітей.

У «драмі на шість дій» [37, с. 3] (за авторським жанровизначенням) утілено наскрізний психологічний сюжет, який відтворює кардіограму материнського серця, що переживає смерть дитини. На початку твору авторка зазначає: «Усі вони – різні, у кожної своя доля, але об'єднує їх одне – найстрашніше, що може спіткати маму, – втрата єдиного сина…» [37, с. 2].

Ця думка стає ідейним центром роману, де кожна частина – це фрагмент колективного материнського болю. Уже сам заголовок «Мами» несе глибоке символічне навантаження: він репрезентує не лише всіх героїнь, а й узагальнений образ української матері, що втратила дитину на війні.

У першій дії роману «Мама Марія» ім'я героїні має глибинний сакральний підтекст, безпосередньо пов'язаний із образом Богородиці – символом безмежної материнської любові, жертовності, скорботи й заступництва. «Уже сама назва дії виразно актуалізує біблійні паралелі, створюючи наратив, у якому приватна трагедія матері набуває універсального, екзистенційного змісту» [16, с. 34].

Мама постійно відчуває присутність загиблого сина, немов її внутрішній світ перестає розрізняти реальність і метафізичну площину. Ця присутність втілюється у безпосередньому внутрішньому діалозі, про що свідчать часті звертання: Сину, Синку, Синочку, Білий Голубе. Такі форми апеляції не лише емоційно насичені, а й мають особливе символічне звучання, підкреслюючи духовну нерозривність матері й дитини.

Особливої виразності надає тексту ономастичне виділення займенників: вони пишуться з великої літери (Ти, Тобі, Твій, Його, Він), як у молитві або зверненні до Бога. Така стилістика переводить спілкування матері із сином у площину сакрального діалогу, у якому син постає не лише як дитина, а як сакралізований образ, що поєднує земне і небесне. Наведемо приклади: «Все одно – на останньому видиху Мама розуміє: це Він» [37, с. 12]; або: «Я навіть чую, як Ти це кажеш, Синку…» [37, с. 15].

Апелятивна назва синьооке сонечко доповнює зміст літературно-художнього антропоніма Син. Небесні очі дитини «розтеклися синім кольором

у блакиті – чистій, як Його невинна душа» [37, с. 17]. Цей опис символізує неперервність духовної присутності, небесне продовження материнського зв'язку, що не зникає навіть після смерті.

Образ Марії перегукується з біблійною Матір'ю Божою, що посилює філософсько-релігійний вимір твору. Цей перегук не є випадковим: у ньому відчуття спільної жіночої долі, коли особистий біль стає архетиповим досвідом, що належить не одній людині, а цілому людству.

Так письменниця створює ономастичну систему, у якій ім'я героїні виступає не лише ідентифікатором персонажа, а й носієм характеру, долі, культурної і релігійної пам'яті. Через іменування і символічні апеляції авторка розкриває сакральну сутність материнства, перетворюючи його на духовний і національний архетип, що об'єднує жінок різних епох, поколінь і навіть саму історію.

У другій дії роману «Мама Веронця» – центральними персонажами виступають Веронця та баба Михайлина. Ця частина твору має особливу емоційну тональність, де крізь особисту трагедію героїнь розкривається тема втрати, жіночого горя і глибинної солідарності.

Ім'я Веронця – це локальний, пестливий варіант імені Вероніка. У свою чергу, Вероніка – похідне від латинської основи Верона, що означає «та, яка приносить перемогу» [37, с. 65]. Хоча в тексті семантика імені не розкривається, воно несе інтонацію близькості, щирості, співчуття, вказуючи на добре ставлення до героїні з боку громади. У такому іменуванні, не лише етнографічна колоритність, а й глибока емоційна характеристика персонажа.

У центрі цієї частини – діалог двох осиротілих матерів. Веронця, спустошена горем, не здатна стримати сліз. Письменниця так описує стан матері: «Я втратила сина на цій війні-і-і-і… рік, як утратила, і рік його топлю сльозами… стриматися не можу… – знову захлинається виттям. – А ви мені кажете не голосити. Як то можна таке казати осиротілій мамі? Я лишилася, як палець. Сама-самісінька…» [37, с. 31].

У цій репліці розкривається глибина материнського болю, який неможливо заглушити часом чи словами. Проте Веронця не знає, що й сама баба Михайлина пережила аналогічне горе – втратила сина ще «на тій, що була по великій у світі війні» [37, с. 31].

Зустріч Веронці й баби Михайлини – не просто епізод, а глибоко символічний момент: передача досвіду, відлуння трагедії, яка змінює, але не руйнує. Материнська солідарність стає тією ниткою, яка зшиває розірване горем жіночу сутність і відкриває шлях до внутрішнього зцілення.

Таким чином, між жінками виникає зв'язок материнського страждання, що долає часові межі й розділення поколінь. Те, що здається Веронці унікальним, неможливим до розуміння – насправді є спільною жіночою долею, трагедією, що повторюється з війни у війну.

Найбільшою за обсягом і художньою вагою в романі М. Матіос є четверта дія – «Мама Сидонія». З перших сторінок цієї частини читач знайомиться з однією з центральних героїнь – Сидонією Вакулюк, старшою медичною сестрою сільської амбулаторії. Це жінка з гострим язиком і незламним характером, яка вирізняється прямотою, рішучістю та своєрідною сільською мудрістю.

Особливо глибоко образ героїні розкривається у реабілітаційному центрі, де вона працює з пораненими військовими. Саме тут відбувається метафоричне і символічне перетворення Сидонії на «маму»: образ жінки-захисниці, яка бере під опіку знедолених і скалічених війною чоловіків. Її турбота й самопожертва не показні, не гучні, але справжні.

Саме в цих обставинах і розкривається глибинна сутність її імені, наприклад: «Вона відчула себе одночасно їхнім сторожем, і таємним охоронцем, і сестрою-жалібницею, і мамою. Це тремтливе і таке делікатне відчуття своєї потрібності, нав'язане уявою чи таки крайньою потребою, робило її стійкішою у власному горі» [37, с. 193].

Отже, Сидонія у творі – втілення глибоко укорінених у народній культурі понять жіночої жертовності, відповідальності та внутрішньої сили. Її образ

ілюструє, як особистий біль і втрата можуть трансформуватися у служіння іншим, а гучна суворість – стати щитом для вразливих.

Прізвище героїні – Вакулюк, має глибокий символічний підтекст. Воно походить від імені Вакула, яке у перекладі з грецької мови означає «пастух» [11, с. 54]. Ім'я та прізвище героїні формують єдину символічну систему:

Сидонія – «вартова», Вакулюк – «пастух». Обидва поняття: «вартовий» і «пастух» акцентують увагу на функції догляду, турботи, збереження. Вони не просто номінують персонажа, а розкривають її внутрішнє покликання: оберігати інших навіть ціною власного болю [11, с. 55].

Головний лікар у романі використовує широкий діапазон звертань до героїні: від «Сидонії батьківни» до жартівливо-поблажливої «Хризантемівни», у яких відчувається і повага, і подив, і певна безпорадність перед її внутрішньою силою. Наприклад: «Незбагненна ця жінка Хризантемівна. Уміє зарізати без ножа. І сердитися на неї не розсердишся, і не підтримати не можеш» [37, с. 172]. У цій фразі – ставлення до Сидонії не лише лікаря, а й загалом оточення: її поважають, бо вона сильна; бо знає, що таке біль, і вміє його пережити; бо здатна захистити й підтримати.

Отже, імена, прізвище, навіть найменування Сидонії у творі не випадкові. Вони формують цілу семантичну мозаїку, де кожен елемент розкриває окремий шар багатого внутрішнього світу героїні. Усі елементи з'єднуються в образ жінки-охоронниці, жінки-цілительки, жінки-захисниці, яка вміє не тільки лікувати рани тіла, а й зігрівати душі.

Однією з важливих другорядних постатей у цій частині роману виступає Ілона Леонідівна – старший психотерапевт-реабілітолог у центрі, де лікують ветеранів війни. Вона – «вчорашня випускниця-відмінниця місцевої медакадемії», донька проректора університету з наукової роботи, яка уособлює нове покоління медиків: молодих, добре підготовлених теоретично, проте ще не загартованих досвідом спілкування з людьми, що пройшли через бойові травми й тяжкі психологічні випробування.

Сидонія, звертаючись до лікарки з ласкою (Ілонка, Ілоночка), намагається розтопити її внутрішнє напруження, допомогти позбутися зайвого офіціозу. Саме вона радить Ілоні не носити білого халата й шапочки, які асоціюються з лікарнею, офіційністю, холодною владою над пацієнтом. Наприклад: «Ну, щоб ти для них не була, як тюремна наглядачка. А будь, як сестричка їхня. Домашня така. Тепла…» [37, с. 216].

Цей момент має символічне значення: відмова від білого халата – це перехід від ролі офіційного спеціаліста до ролі людини поруч, учасниці процесу зцілення. Ілона поступово засвоює ці уроки та завдяки підтримці Сидонії починає відкриватися сама, і водночас здобуває довіру від пацієнтів. Згодом колишні бійці починають відкриватися Ілоні Леонідівні, приймати її доброту, тепло, тонке співчуття.

Не випадковим є й саме ім’я героїні – Ілона, що в перекладі з грецької означає «світла, осяйна» [37, с. 265]. Це ім’я працює на смислове навантаження образу: Ілона й справді незаангажована, щира – вона приносить у простір страждання людське тепло, обережно, але наполегливо відвойовуючи в темряви бодай клаптик внутрішнього світла для кожного свого пацієнта.

Сидонія – уособлення жінки-сили, жінки-світла, яка не потребує підтвердження власної значущості. Її самодостатність, відмова від жалісливих поглядів чи порожніх слів викликає ще більшу повагу. Її героїзм – це не одиничний акт, а повсякденна позиція, спосіб буття.

У її словах звучить гідність, внутрішній спротив і спокійне прийняття життєвих обставин: «Я не є нещасна, щоб наді мною голосили більш удатні. Я осиротіла мама, але не нещасна. А їм усім Бог суддя» [37, с. 172]. Цей монолог – свідчення внутрішньої цілісності, духовної сили жінки, яка втратила найдорожче – сина, але не дозволила цій втраті зламати себе.

Слова Сидонії позбавлені нарікання чи пафосу: вона не дозволяє собі зануритися у стан жертви. Її філософія – жити далі, допомагати іншим, зберігати гідність і не дозволяти болю перетворити себе на руїну. Таке ставлення, не рідкість серед жінок, зображених у романі.

Це колективний портрет українки, яка працює, лікує, виховує, опікується, рятує – і водночас переживає власні втрати, часто в тиші, без свідків. Вона, ця жінка, є тим непомітним тилом, без якого не було б ні фронту, ні надії [13, с. 85].

У п’ятій частині «Мама Мамая», авторка подає зворушливу і водночас глибоко символічну історію старої Їленки, для якої кіт Мамай стає найближчою істотою, майже рідною людиною. Зоонім Мамай тут виконує не лише функцію імені домашнього улюбленця, а є культурно-контекстуальним символом, що викликає алюзії на образ козака Мамая – самітника, споглядальника, охоронця традиційного світу. Іронічне перенесення цього імені на кота вже є першим рівнем художнього узагальнення – Мамай стає замінником чоловіка, сина, опори для самотньої жінки.

Для Їленки Мамай – не просто тварина, а найрідніший, фактично єдиний співмешканець, слухач і адресат турботи. Вона з ним розмовляє, опікується ним, годує, журиться за нього, – і робить це з такою ніжністю, що починаєш сприймати їхній зв’язок як глибоко людський. Номінативна назва кота Мамаєм, у тексті твору виконує не лише емоційну, а й стилістично-інтонаційну та характеротворчу функцію: звертання на кшталт «людино, хлопче, шельмо, бахуре, нендзо ти така лєцта» наближають кота до статусу повноцінного співрозмовника і водночас дозволяють глибше розкрити характер самої Їленки.

Жінка, яка в молодості так і не вийшла заміж і не народила дітей, навчилася відповідати на дошкульні запитання односельчан із гідністю, говорить, що «я мама файного кота» Ці слова – відкрите прийняття своєї долі й своєрідна життєствердна позиція: якщо немає в кого вкладати любов, вона дістанеться хоча б котові. Так і закріпилося за нею в селі напівжартівливе прізвисько «мама Мамая», яке перетворилося на номінативну характеристику, що визначає її місце в спільноті.

Ставлення Їленки до кота материнське: вона турбується про нього, годує, прощає пустощі й навіть думає про його долю після своєї смерті. Баба Васютка теж приносить йому гостинці. У результаті кіт сприймається не просто

твариною, а «дитиною» для обох жінок, символом турботи й заміщення втраченої життєвої опори.

Їленчина мова, звернена до кота, наповнена пестливістю й поетичністю:

«Людино, дивлюся на тебе – і око радується, а серце дужче трепіцькається: який ти файнюцький та чистюцький! Хіба лиш не наодеколонений» [37, с. 279].

Тут же знову актуалізується ім’я Мамай, яке як кіт, так і баба Їленка, несуть з національною іронією і сумом, трансформуючи традиційний образ у буденну, але глибоко значущу реальність. Через історію «мами Мамая» авторка показує, як народжуються нові ідентичності через мову, через ім’я, через потребу любити.

Отже, аналіз номінативного коду, що включає антропоніми, зооніми, апелятивні звертання, стає важливим інструментом у розкритті жіночих образів. Авторка свідомо користується мовною палітрою гуцульського простору – реальні, автентичні імена та прізвиська формують національно забарвлений портрет героїв, наповнюючи роман відчуттям правдивості, живого побутового звучання.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження підтвердило, що художній характер є фундаментальним засобом індивідуалізації літературного образу, який відображає внутрішній світ персонажа, його психіку, мотивації та ставлення до дійсності. Поняття образу в літературознавстві включає не лише естетичний аспект, але й глибоке смислове наповнення, що формується через комплексне художнє моделювання реальності.

Персонаж у творі виконує функцію носія дії та структурного елемента сюжету, а героїня виступає специфічною фігурою, що репрезентує жіночий досвід, психологічні та емоційні особливості, а також соціальні ролі в межах літературного контексту. Чітке розмежування та когерентний зв’язок цих категорій дає змогу комплексно аналізувати художні тексти та глибше досліджувати принципи характеротворення, зокрема в плані зображення жінки як символу духовної та культурної опори нації.

Феномен характеротворення полягає в здатності письменника через систему образів передати свої ціннісні орієнтири, уявлення про людину й суспільство. Часто літературні персонажі виступають проекціями автора: багаторазовими віддзеркаленнями його особистості, замаскованими під різні

імена, ролі та біографії. Однак характеротворення не завершується на рівні авторського задуму: читач як активний учасник літературної комунікації вступає в діалог із текстом, інтерпретує образи крізь призму власного життєвого досвіду, додаючи їм нових, часто несподіваних сенсів, що розширюють і поглиблюють їхню художню функцію.

Специфіка прийомів характеротворення полягає в цілісному поєднанні зовнішніх і внутрішніх характеристик персонажа. Образ розкривається не лише через портрет і мовлення, а й через систему вчинків, психологічне середовище, ставлення інших персонажів, а також через символічні деталі, які акцентують суперечливість і психологічну глибину характеру.

Ці прийоми дозволяють створювати багатовимірних і психологічно переконливих героїв, які викликають емоційний відгук у читача та змушують замислюватися над складністю людської природи й соціальних реалій.

Дослідження творчості М. Матіос виявило, що однією з характерних рис її художнього стилю є органічне поєднання особистого досвіду з фольклорно-етнографічними елементами і історичною достовірністю. У центрі уваги письменниці – жіночий образ як носій національної пам’яті, історії та культурних традицій. Імовірно, багато героїнь авторки мають реальних прототипів, що підтверджує вагоме значення автобіографічних мотивів у творенні психологічно глибоких і драматичних образів. Вони уособлюють образ української жінки як сильної, жертовної, здатної до глибокої любові, боротьби й збереження честі навіть у найскладніших обставинах.

Гендерний аспект творчості М. Матіос має особливе значення у формуванні образної системи. Через фемінність авторка осмислює не лише індивідуальні долі, а й широкий спектр історичних, соціальних і родинних конфліктів. Цей підхід дозволяє простежити трансформацію жіночого образу: від пасивної жертви до сильної особистості, що здатна чинити спротив і зберігати гідність. Письменниця обережно висвітлює психологічну глибину своїх героїнь, не уникаючи інтимних тем, страхів і внутрішніх зламів.

Образ жінки в творах М. Матіос нерозривно пов’язаний із долею нації, що переживає трагічні історичні події, які відбиваються в жіночих переживаннях і життєвих випробуваннях. Жінки несуть тягар історичних травм, але водночас демонструють стійкість і прагнення зберігати гідність і надію. Жіночі образи стають символом національної боротьби за життя, пам’яті та самоідентичності.

У прозі М. Матіос жіночі персонажі не є лише репрезентаціями соціальних ролей, а є глибоко індивідуальними особистостями з власною драмою, травмою або протестом. Їх багатовимірність розкривається через ретельно прописані портретні деталі: погляди, жести, одяг, які передають внутрішній психологічний стан і емоційну напругу.

У романі-драмі «Мами» тема материнства постає як фундаментальна основа жіночого буття, що переплітається з проблемами смерті, самотності, втрати і суспільного визнання. Особлива увага приділена досвіду матерів, які втратили дітей у війні, що вносить у твір глибокий трагічний вимір.

Художній стиль роману вирізняється емоційно-експресивною тональністю, використанням метафор, порівнянь, символічних конструкцій і антитез, що дозволяє глибоко передати багатство душевного світу героїнь. Однією з помітних особливостей «Мами» є активне застосування засобів антифактивності – мовних і стилістичних конструкцій, які підважують або заперечують фактичність подій і станів, відображаючи розмитість межі між реальністю та уявою у свідомості травмованих матерів.

Внутрішні монологи героїнь є ключовим засобом глибокої саморефлексії, що дозволяє розкрити складність материнських почуттів: любові, страху, каяття і мовчазного болю. Вони дають можливість читачеві заглянути в найпотаємніші куточки їхньої свідомості, тим самим створюючи емоційно насичену і психологічно правдиву тканину твору.

Номінативний код у романі: імена, прізвища, прізвиська – виконує функцію характеротворення, формуючи архетипи та акцентуючи увагу на

духовній місії героїнь. Ці елементи несуть етнокультурні, психологічні й символічні конотації, наповнюючи текст національною автентичністю.

Для глибокого розкриття соціальної, національної та психологічної сутності персонажів письменниця використовує широкий спектр обставин: історичні події, соціальне середовище, побут, особливості праці, що разом створюють комплексний художній контекст. Такий підхід дозволяє зобразити розвиток характеру у взаємодії із зовнішніми й внутрішніми випробуваннями, роблячи образи переконливими, багатовимірними та художньо достовірними.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белей Л. Про християнські джерела української літературно-художньої антропонімії XIX–XX ст. Волинь – Житомирщина. *Історико-філологічний збірник з регіональних проблем на честь 70-річчя професора В. В. Німчука.* Житомир, 2003. С. 150–153.

2. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посіб. Київ : Академія, 2011. 336 с.

3. Білоус Н. В. Стильові особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі другої половини XIX – початку XX ст. : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2005. 17 с.

4. Білоус П. Теорія літератури : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.

5. Борисенко В. Весільні звичаї та обряди на Україні : історико-етнографічне дослідження. Київ : Наукова думка, 1988. 192 с.

6. Борисенко В. Українська етнологія : навч. посібник. Київ : Либідь, 2007. 400 с.

7. Бохун Н. В. Методика лінгвістичного аналізу портретних описів. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2015. Вип. 27. С. 21–30.

8. Буряк О. Роман Марії Матіос «Мами́» : феміністичний вимір. *Збірник тез доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції «Слово в сучасній науковій парадигмі: євроінтеграційний контекст»* (30 листопада 2023 р.). 2023. С. 22–27.

9. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь : Перун, 2005. 1728 с.

10. Вірич О. Екзистенція самотності в романі М. Матіос «Солодка Даруся». *Науковий вісник МДУ ім. В. Сухомлинського : зб. наукових праць.* 2012. Вип. 49. С. 30–38.

11. Габорак М. М. Прізвища Галицької Гуцульщини. Етимологічний словник. Івано Франківськ : Місто НВ, 2019. 584 с.

12. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : Підручник. Київ : Либідь, 2001. 488 с.

13. Голобородько Я. Соціумний інтер'єр чи психологічний дизайн? (художні дилеми Марії Матіос). *Слово і Час.* 2008. №12. С. 81–85.

14. Гребенюк Т. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби незалежності. *Синопсис : текст, контекст, медіа*. 2022. № 28 (3). С. 104-112.

15. Гутковський В. Анотація. Матіос М. Щоденник страченої. Львів : Піраміда, 2005. 192 с.

16. Дзюба І. Стереотипи сприйняття української культури. *З криниці літ* : у 3 т. Київ : Обереги; Гелікон, 2001. Т. 2. 2001. С. 567–575.

17. Жила С. «Трагедія, адекватна історії»: [роман Марії Матіос «Солодка Даруся» та читацька конференція за цим твором] *Українська література в загальноосвітній школі.* 2007. № 3. С. 6–12.

18. Жила С. «Час, що для людей є долею» : роман Марії Матіос «Солодка Даруся». *Теоретична і дидактична філологія : зб. наук. пр.* 2012. Вип. 13. С. 135–145.

19. Івашина О., Михида С. Архетип Матері в романі Марії Матіос «Майже ніколи не навпаки». *Наукові записки.* Серія: Філологічні науки. Вип. 203. Кропивницький : Гельветика, 2022. С. 26–31.

20. Ісаєнко К. Особливості презентації жіночого образу у прозі Марії Матіос. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Філологічні науки*. 2011. Кн. 2. С. 6–8.

21. Капленко О. М. До питання типології жіночих образів у прозі Марії Матіос. *Література та культура Полісся*. Вип. 98. Серія «Філологічні науки». 2020. № 14. С. 112–120.

22. Косинська Н. Драматизм жіночих образів у прозі Марії Матіос: конфлікт гендерної ролі та ідентичності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «КиєвоМогилянська академія».* Сер. : Філологія. Літературознавство. 2012. Т. 200. Вип. 188. С. 31–35.

23. Кримський С. Проблеми теорії ментальності. Київ : Наукова думка, 2006. 408 с.

24. Крищишин Т. Типологія жіночих образів у літературних творах М. Матіос та М. Г. Кінгстон. *Магістерський науковий вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2017. Вип. 27. С. 50–52.

25. Король Л. Антропоцентричність художнього твору як парадигма сучасного літературознавства. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах.* 2014. № 30. С. 156–168.

26. Коженьовська-Бігун А. Історія завжди ошукує совісних людей : Інтерв'ю Марії Матіос. *Літературна Україна.* 2006. 20 липня. С. 4.

27. Лілік О. «Творчість – це суцільна мрія про безмежність людини»: екзистенціальна парадигма Марії Матіос. *Українська література в загальноосвітній школі.* 2009. № 2. С. 11–17.

28. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 1997. 752 с.

29. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 608 с.

30. Масненко В. В. Історична пам'ять як основа формування національної свідомості. *Український історичний журнал*. Київ : Інститут історії НАН України, 2002. № 5. С. 49–62.

31. Матіос М. Нація. Львів : Піраміда, 2007. 256 с.

32. Матіос М. Майже ніколи не навпаки. Сімейна сага в новелах. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2022. 224 с.

33. Матіос М. Солодка Даруся. Львів : Піраміда, 2005. 176 с.

34. Матіос М. Щоденник страченої. Львів : Піраміда, 2005. 192 с.

35. Матіос М. Вирвані сторінки з автобіографії : гірка правда від Марії Матіос Львів : Піраміда, 2010. 366 с.

36. Матіос М. В. Черевички Божої Матері. Вирвана сторінка з буковинської саги : повість. Львів : Піраміда, 2013. 208 с.

37. Матіос М. Мами́. Драма на шість дій. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023. 288 с.

38. Нагорна Л. П. Історична пам’ять : теорії, дискурси, рефлексії : монографія. Київ : Інститут політичних та етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2012. 328 с.

39. Насмінчук І. А. Екзистенція жінки в прозі М. Матіос : феміноцентричний підхід. *Наукові праці Кам’янець-Подільського державного університету.* 2008. Вип. 16. Т. 2. С. 54–63.

40. Насмінчук І. Проза Марії Матіос : особливості індивідуального стилю: автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2009. 18 с.

41. Негодяєва С. А. Любов як християнська чеснота – домінанта епіки Марії Матіос. *Актуальні проблеми слов’янської філології.* 2013. Вип. 27. Ч. 1. С. 352–359.

42. Немченко І. Мовчання у художньому світі роману Марії Матіос «Солодка Даруся». *Студії новітньої літератури.* 2007. С. 138–146.

43. Откович К. Ілюзія свободи : образ жінки від традиціоналізму до модернізму : монографія. Київ : Карбон, 2010. 210 с.

44. Павличко Д. Безодня, куди страшно заглянути : Матіос М. Солодка Даруся. Львів, 2004. *Літературна Україна*. 2005. Ч. 2. (20 січ.). С. 6.

45. Павлишин Г. Я. Міфопоетична інтерпретація символів у прозі Марії Матіос. *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 82. С. 28–34.

46. Павлишин Г. Багатство мовної палітри драми на три життя Марії Матіос «Солодка Даруся». *Вісник Житомирського державного університету.* 2011. Вип. 58. С. 178–181.

47. Павлишин Г. Я. Традиційні та новаторські жанрові моделі у прозі Марії Матіос. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія : Філологія. Літературознавство.* 2011. Т. 168. Вип. 156. С. 86–90.

48. Портрет персонажа як об’єкт лінгвістичного дослідження. *Система і структура східнослов’янських мов: зб. наук. праць* / заг. ред. В. Каліущенко. Київ. 2006. 281 с.

49. Романенко О. Ідентичність нації та тексту : як сучасна українська література формує інтенсивні образи національної ідентифікації. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції* : *науковий журнал. Серія : Філологічні науки.* 2016. № 7. С. 112–120.

50. Ромас Л. Індивідуально-авторське бачення реалій російсько-української війни у драмі на шість дій Марії Матіос «Мами». Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика. 2025. № 4 (частина 2). С. 99–104.

51. Савицька І. М., Смольницька О. І. Проблеми формування національної ідентичності через призму історичної пам’яті в сучасному суспільстві. *Гілея : науковий вісник.* 2014. Вип. 87. С. 255–257.

52. Сазонова О. В., Змійок І. В. Особливості використання прийому психологічної характеристики образів-персонажів літературного твору. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету ім. Т.Г. Шевченка. Серія: Педагогічні науки.* 2016. № 135. С. 221–225.

53. Сизоненко О. Уже вечоріє... : Замість рецензії на книгу М. Матіос «Нація». *Голос України.* 2002. № 36. С. 3–4.

54. Сипливець С. Історія, яка ніколи не припиняє їхати колесами по людях... До вивчення твору Марії Матіос «Солодка Даруся». *Українська література в загальноосвітній школі.* 2007. № 3. С. 12–13.

55. Ситченко А. Л. Навчально-технологічна концепція літературного аналізу : монографія. Київ : Ленвіт, 2004. 304 с.

56. Суровцев О. А. Голокост на теренах Буковини: ретроспектива подій та питання збереження історичної пам’яті. *Питання історії України* : *зб. наук. статей. Серія : Історія Буковини та Північної Бессарабії (Хотинщини).* 2013. Т. 16. С. 141–145.

57. Сливинський О. Т. Між живою пам’яттю та політичною кон’юнктурою: «нова історична хвиля» у слов’янських літературах Центрально-Східної Європи. *Проблеми слов’янознавства* : *наук. зб.* 2018. № 67. С. 194–204.

58. Сущенко М. Про феномен прози Марії Матіос. *Літературна Україна.* 2002. № 4. С. 3.

59. Таран Л. Марія Матіос: «Завжди має бути щось інше». *Вечірній Київ.* 2006. 7 квітня. С. 5.

60. Тебешевська-Качак Т. Б. Художні особливості жіночої прози 80–90-х років ХХ ст. Монографія. Тернопіль : Богдан, 2009. 192 с.

61. Тебешевська Т. Художні особливості «Щоденника страченої» Марії Матіос. *Слово і Час.* 2006. № 2. С. 54–62.

62. Царенко Л., Вебер Т., Войтович М., Гриценок Л. та ін. Основи реабілітаційної психології : подолання наслідків кризи : навч. посіб. Київ, 2018. Т. 2. 240 с.

63. Червак Б. Символіка часу в творах Марії Матіос. *Слово і Час.* 2000. № 4. С. 5–6.

64. Штинько В. Чому Марія Матіос така нещадна до своїх героїв? : [про зустріч письменниці з читачами, м. Луцьк]. *Волинь-нова*. 2012. 3 травня. С. 10. URL: https://www.volyn.com.ua/news/36493-chomu-mariya-matiostaka-neshchadna-do-svoikh-geroiv.html (дата звернення: 10.07.2025).

65. Шукай О. Жіночий образ як інтерпретаційна модель подій національної історії : (на прикладі роману Марії Матіос «Солодка Даруся»). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського :* зб. наук. пр. «Філологічні науки (літературознавство)». 2016. № 2. С. 299–304.

66. Modern philology: theory, history, methodology : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2024. P. 2. 592 p.

67. Figlerowicz M. Flat Protagonists : A Theory of Character in Modernist Fiction. Oxford : Oxford University Press, 2016. 292 p.

ДЕКЛАРАЦІЯ
АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ
ЗДОБУВАЧА СТУПЕНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗНУ

Я, *Козак Марія Іванівна*, студент(ка) магістратури
денної форми здобуття освіти
філологічного факультету
спеціальності *035 Філологія*
спеціалізації *035.01 українська мова та література*
освітньої програми *українська мова та література,*
підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота магістра на тему «Принципи характеротворення жіночих образів у романі М. Матіос «Мами» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлена;

– заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

– згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата 08.12.2025 Підпис _____ М. І. Козак

Дата 08.12.2025 Підпис _____ С. О. Доброскок